

53^e Année 652^e Livraison.

4^e Période. Tome VI

Prix de la Livraison : 7 fr. 50

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement

SOMMAIRE DE LA LIVRAISON D'OCTOBRE 1911

- I. — LES MARBRES DE VERSAILLES, par M. Pierre de Nolhac.
- II. — LES PEINTURES ANTIQUES DU VATICAN, par M. Pierre Gusman.
- III. — UNE « MADONE » DU BERNIN A PARIS, par M. Marcel Reymond.
- IV. — A PROPOS DE DEUX LITHOGRAPHIES DE M. LE SIDANER, par M. Claude Roger.
- V. — DEUX DISCIPLES D'INGRES : PAUL ET RAYMOND BALZE (2^e et dernier article), par M. Louis Flandrin.
- VI. — LES ARTISTES FRANÇAIS A LA COUR DE SAXE AU XVIII^e SIÈCLE (2^e et dernier article), par M. Georges Servières.

Trois gravures hors texte :

Cithariste (détail des *Noces Aldobrandines*), peinture antique, 1^{er} siècle après J.-C.) (Musée du Vatican, Rome) : héliotypie en couleurs Fortier et Marotte.

Le Perron, lithographie originale de M. Le Sidaner.

La Balustrade, lithographie originale de M. Le Sidaner.

37 illustrations dans le texte.

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS, SEINE, SEINE-ET-OISE	DÉPARTEMENTS : Un an, 64 fr. Six mois, 32 fr.
Un an . . 60 fr. — Six mois . . 30 fr.	ÉTRANGER : — 68 fr. — 34 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série de planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et concours artistiques, leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS
LIBRAIRIE CENTRALE D'ARCHITECTURE, ANCIENNE MAISON MOREL
CH. EGGIMANN SUCC^r

106, B^d S^t-GERMAIN, PARIS

TÉLÉPHONE : N^o 827-32

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER
dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.

LES MARBRES DE VERSAILLES



BAS-RELIEF DE LA « COLONNADE »
A VERSAILLES
DESSIN CONTEMPORAIN
(Bibliothèque Nationale, Paris.)

Il n'est pas de jardins qui présentent une décoration sculpturale aussi abondante et aussi soignée que celle de Versailles. Elle est, à certains égards, un véritable musée de la sculpture française du temps de Louis XIV, où se mêlent harmonieusement le marbre et le bronze. Lais-
sant de côté ici les fontes célèbres du Parterre d'Eau, qui demandent une étude spéciale, j'en voudrais établir, à l'aide des récits contemporains, des

inventaires anciens et des Comptes des Bâtiments du Roi, comment a été conçue une ornementation grandiose, restée presque intacte sous nos yeux, et à quel moment chaque détail est venu s'ordonner dans ce vaste ensemble.

On est surpris de constater le petit nombre des statues qui ont trouvé place à Versailles avant l'installation définitive de Louis XIV¹. A vrai dire, tout l'effort s'est porté, jusqu'alors, sur la décoration des bassins. Il en va tout autrement à partir du moment où la Cour et le gouvernement sont transportés dans la ville nouvelle (mai 1682) : à Versailles, comme bientôt à Marly, ce sera le délassement ordinaire du Roi, après les affaires et la chasse, que de planter de nouvelles allées, et d'y mettre des figures de bronze ou de marbre. Dès le 17 septembre 1683, première date de ses fonctions de surintendant des Bâtiments du Roi, Louvois se montre occupé de ces questions.

1. V. dans la *Gazette*, 1899, t. I, p. 89, l'article sur *Les Premiers Sculpteurs de Versailles*, et notre *Histoire du Château de Versailles*, Paris, 1911, t. I, p. 48-51.

Il adresse, de Fontainebleau, un double billet à Le Nôtre et à Mansart, avec cette indication significative : « Le Roi me paraît avoir envie de placer à Versailles la plus grande partie des figures antiques qui sont dans les magasins à Paris. Je vous prie de les voir, et de penser aux endroits du petit parc de Versailles que l'on en pourra orner¹. »

À la réflexion, ce ne sont point les figures antiques ou copiées de l'antique qui vont prendre les premières places. Nous ne les verrons apparaître que plus tard, bien que les Comptes mentionnent dès 1684 divers transports d'antiques à destination de Versailles, notamment les statues de *Jupiter* et de *Junon*, voiturées de Besançon, et la *Diane* (*Vénus*) envoyée à Sa Majesté par les magistrats de la ville d'Arles². D'importantes commandes de copies sont faites à la même époque d'après des moulages que le Roi a fait prendre à Rome. Tubi entreprend le groupe du *Laocoon*, van Clève la *Cléopâtre*, pendant que Le Gros et Coyzevox interprètent librement les motifs antiques, l'un dans sa *Vénus sortant du bain*, l'autre dans sa *Nymphe à la coquille*. D'après l'antique travaillent en copistes de moindres sculpteurs, tels que Monnier, pour le *Gladiateur mourant*, qui fera un jour pendant à la *Nymphe* de Coyzevox; Buirette, pour l'*Amazone* du Capitole; Clérion, pour la *Vénus callipyge*; Laviron, pour le *Ganymède*; d'autres encore, dont l'ouvrage est toujours destiné à Versailles.

Aucun de ces divers travaux n'est encore prêt en 1684, année où se fait pourtant une grande installation de marbres déjà exécutés. Quelques-uns ont été posés l'année précédente, probablement ceux de la rangée dont fait partie l'*Hiver* de Girardon; mais c'est 1684 qui est bien la date principale de la plantation du décor de marbre³. On le présenta au Roi revenant de Flandre, le 9 août : « La Cour arriva de bonne heure », écrit Dangeau; « on trouva le petit appartement du Roi achevé, et beaucoup d'embellissements nouveaux dans les jardins, surtout par un grand nombre de statues. » Quelles sont ces statues si nombreuses? Il n'est pas malaisé de deviner qu'il s'agit des anciens marbres destinés à figurer autour et au milieu du Par-

1. Archives historiques du ministère de la Guerre, vol. 692, fol. 331.

2. Il y a un récit du voyage de messire Gaspard de Grille de Robiac, envoyé par les consuls d'Arles à Versailles, aux archives de cette ville (conseils du 17 novembre 1683 et du 23 janvier 1684).

3. L'*Hiver* fut mis en place en 1683 (*Comptes des Bâtiments*, éd. Guiffrey, t. II, 349). Quelques indications sur les figures de marbre du même temps sont aux *Comptes*, t. I, 830, 831, 1041, 1678; t. II, 1162; t. III, 1003

terre d'Eau, parterre tant de fois transformé qu'on n'a pu concevoir leur arrangement définitif. Commandés en 1674 par Colbert, sur les dessins de Le Brun, livrés par les sculpteurs à partir de 1680, quelques-uns d'entre eux seulement ont été mis en place au Parterre, et on vient de les en retirer au moment où est adoptée la forme des deux grands bassins qu'orneront les bronzes des Keller. Les marbres demeurent cependant réservés pour les abords du Château, et c'est là que nous les trouvons encore.

Plusieurs de ces figures, et les plus belles, sont réunies dans le voisinage du degré de Latone et des Cabinets destinés à recevoir les Animaux de bronze ; les autres descendent autour du Parterre du Nord, et dressent leurs blanches formes le long de ses palissades de verdure. La plus exquise de toutes peut-être, la figure de l'*Air*, par Le Hongre (1683), qui soulève ses voiles comme prête à s'envoler, est adossée au Cabinet de Diane, ainsi nommé de la svelte *Diane au lévrier* de Desjardins, représentant l'heure du *Soir*, qui est placée à gauche du bassin ; de l'autre côté est la délicieuse *Vénus* de Gaspard Marsy, à laquelle un Amour présente une flèche et qui signifie l'heure de *Midi*. En face, auprès du Cabinet



L'AIR, STATUE DE LE HONGRE
(D'APRÈS LA GRAVURE
DE J. EDELINCK)

du Point du Jour, se montre une autre statue du même artiste, le seul qui eut une double commande dans la série, et qui reçut pour les deux ouvrages 9500 livres. Cette élégante figure féminine, qui a une étoile sur le front et un coq à ses pieds, est appelée le *Point du Jour*, et le Roi paraît l'avoir jugée exceptionnellement belle, puisqu'il en décida une reproduction en bronze, à laquelle, Marsy étant mort,

veilla Girardon. Le *Point du Jour*, ainsi que la *Diane* de Desjardins, est datée, par les inventaires, de l'année 1680, la plus ancienne date à laquelle remonte l'exécution des figures de la grande commande de Colbert, qui sont presque toutes des années suivantes¹.

De chaque côté du Cabinet, sont deux statues, terminées en 1681 : le *Printemps*, de Magnier, portant une corbeille de fleurs appuyée sur la hanche, et de Le Gros, l'*Eau*, dont un bras soutient un vase penché et dont le pied est posé sur un dauphin. A l'entrée des rampes de Latone se trouvent encore trois marbres de la série : à droite, celui de Michel La Perdrix (1681), *Le Mélancolique*, un des quatre Tempéraments de l'Homme, représenté par un personnage dans une attitude rêveuse, lisant un livre et tenant une bourse ; à gauche, une femme demi-nue, jouant de la lyre, que Tubi sculpta en 1682, pour représenter *Le Poème Lyrique*, et une autre tenant un brasier avec une salamandre à ses pieds, qui symbolise, sous le ciseau de Dossier (1681), l'élément du *Feu*. On voit que les statues qui devaient être groupées symétriquement, et parler ainsi d'une façon claire à l'esprit de tous, ont été disposées irrégulièrement et sans aucun rapport entre elles. Chacune doit se suffire à elle-même et valoir par sa beauté propre.

Les autres figures se retrouvent au pourtour du Parterre du Nord, dans un désordre semblable, où l'idée première a disparu. On y a mis le quatrième élément : la *Terre*, par Massou (1681), qui tient une corne d'abondance et garde un lion à ses pieds ; la quatrième partie du jour ; la *Nuit*, par Raon (1680), que font reconnaître un flambeau et un hibou ; et trois des saisons : l'*Été*, par Hutinot, sous la figure de Cérès, l'*Automne*, par Regnaudin, symbolisé par Bacchus, comme dans les fontaines des grandes allées, enfin l'*Hiver*, représenté par un vieillard appuyé sur un tronc d'arbre, les bras croisés, un brasier près de lui, qui est un des chefs-d'œuvre de Girardon.

Trois morceaux de la série du groupe des *Quatre Poèmes* sont dans son voisinage : le *Poème héroïque*, par Drouilly, couronné de lauriers et tenant une trompette ; le *Poème satirique*, de Philippe Buyster, personnifié par un satyre appuyé à un tronc d'arbre, et portant un thyrses ; le *Poème pastoral*, de Pierre Granier (1681),

1. Une première somme de 20 000 livres fut prévue à la recette des Bâtiments de l'année 1674 « pour commencer les figures de marbre blanc du Parterre d'Eau ». Sur la commande de Colbert, cf. *Histoire du Château de Versailles*, t. I, p. 176-178 (avec un fac-similé des dessins de Ch. Le Brun).

figure commencée par Errard, et qui est une bergère couronnée de fleurs, tenant un bâton de pâtre et une flûte de Pan.

La curieuse série des *Quatre Tempéraments*, dont l'un, le *Mélancolique*, est placé à une rampe de Latone, se complète ici par le *Flegmatique*, de Lespagnandel, personnage aux bras croisés sur la poitrine, une tortue à ses pieds; le *Sanguin*, de Noël Jouvenet: un faune qui joue de la flûte auprès d'un bouc broutant des raisins, et le *Colérique*, de Houzeau: un homme, le bras levé, dont le lion qui l'accompagne précise le symbole.

La série des *Quatre Parties du Monde* est au complet autour du Parterre. L'*Europe*, de Mazeline (1680), est coiffée d'un casque, et s'appuie sur un bouclier où est représenté un cheval; l'*Afrique*, de Jean Cornu (1682), commencée par Siebreck, a un lion couché à ses pieds et pour coiffure la peau d'une tête d'éléphant; l'*Asie*, de Roger, tient un vase de parfums et pose les pieds sur un turban; enfin, le dernier ouvrage de Gilles Guérin, l'*Amérique*, que le vieil artiste n'a pu achever de sa main, ayant près d'elle un crocodile et une tête d'homme, s'avance, un arc à la main, un scorpion sur le dos, avec un pagne et une coiffure de plumes¹.

Ces divers sujets, gravés par Thomassin avec l'ensemble des sculptures de Versailles, sont plus intéressants à retrouver dans les croquis que Le Brun a fournis aux vingt-trois artistes chargés de les



LE POINT DU JOUR
STATUE DE GASPARD MARCY
(D'APRÈS LA GRAVURE
DE G. AUDRAN)

1. « Aux héritiers de Guérin, à-compte de la figure qu'il a commencée. » (*Comptes*, t. II, 1162). Cf. *ibid.*, t. III, 1137; *Mémoires inédits*, t. I, p. 268, et *La Création de Versailles*, p. 234.

traduire en marbre pour les jardins de Sa Majesté. Ces feuilles volantes, où s'affirme une imagination sûre d'elle-même, développe un symbolisme presque toujours suffisamment clair et vraiment sculptural. Elles attestent la véracité du témoignage de Nivelon : « Tous ces beaux ouvrages de marbre que les plus habiles et fameux sculpteurs du temps ont travaillés avec tant de science et de soin, et qui égaleront les temps par leur durée, sans parler de leur excellence, qui pourrait se mettre en parallèle à ce qui se voit des Anciens, sont de son dessin, et ils n'ont pas donné un coup de ciseau qu'il n'ait conduit, à proprement parler, leurs mains, sans que je prétende faire tort au mérite de pas un. » Le même biographe raconte, au sujet des feuillets de dessins de Le Brun, l'anecdote suivante : « Même dans le temps d'une très dangereuse maladie, ce génie inépuisable ne pouvant attendre dans un repos languissant le retour de la santé, en produisit une si grande quantité, qu'il donna sujet à Sa Majesté de dire, lorsqu'il les lui présenta, la première fois qu'il fut à la Cour, qu'il avait feint d'être malade, pour prendre le temps de les faire¹. »

C'est encore au Premier Peintre qu'on doit l'idée et les dessins des deux grands vases de marbre, exécutés par Coyzevox et par Tubi en 1684, pour la terrasse dominant le Parterre d'Eau. On retrouve même, dans les bas-reliefs de Coyzevox, des motifs qui appartiennent au plafond de la Galerie. L'artiste a représenté, d'un côté, « le secours que la France donna aux Impériaux contre les Turcs en Hongrie » : la figure symbolique, dont le casque est surmonté d'un coq, foule des Turcs renversés et poursuit les fuyards; un aigle s'abat vainement sur son bouclier fleurdelysé; de l'autre côté, l'Espagne, qui reconnaît la préséance de la France, est personnifiée par une figure de femme qui lui présente un lion soumis. Sur le vase de Tubi se voit Louis XIV en empereur romain, assis sur un trône, au milieu d'allégories aisées à comprendre, qui se réfèrent à la paix de Nimègue. On lit sur une tablette : *Pax in leges suas confecta Neomagi MDCLXXIX*. Deux vases du parterre de Latone, ceux de Hardy et de Prou, dont les bas-reliefs sont le *Triomphe de Mars enfant*, présentent des allégories analogues, mais sans y mettre la figure du Roi et dans un style évidemment moins puissant que celui de ces magnifiques bas-reliefs.

Ce n'était pas seulement aux abords du Château que le marbre

1. Bibliothèque Nationale, fonds français, ms. 42987, fol. 260.

était appelé à orner Versailles. Dans les parties basses du jardin, à côté de l'Allée Royale et en face de cette merveille qu'on appelait le Bosquet des Dômes, un nouveau bosquet se créait, sur l'emplacement d'un décor détruit, et les marbriers du Roi partageaient avec les sculpteurs l'honneur d'en faire la décoration complète. Pendant cet été de 1684, où Louis XIV est sans cesse occupé de projets de fontaines et de bosquets, il ordonne « une colonnade en marbre avec de grosses fontaines, dans l'endroit où étaient les Sources ». Le marbrier Deschamps se met aussitôt à l'œuvre, sous la direction de Mansart, et l'année 1685 voit s'élever, sur les plans du collaborateur de Le Nôtre, l'admirable Colonnade.

La construction est, comme on sait, de marbre blanc, sauf les colonnes et les pilastres. Les trente-deux pilastres et les douze colonnes sont de marbre rouge de Languedoc; huit colonnes sont de brèche violette et douze de marbre bleu turquin. Je n'ai pas à décrire ce bosquet, célèbre dans l'histoire de la Cour; Blondel assure avec raison que « la richesse des matières, la beauté de son exécution, l'architecture, la sculpture, l'hydraulique y sont mariées avec tant d'art et d'intelligence, que son aspect seul serait capable de donner une idée de la splendeur et de la prospérité des arts sous le règne de Louis le Grand ». Le *Mercurie galant*, qui en donnait la première description dans son cahier de novembre 1686, disait déjà : « Cet ouvrage marque que le Roi est le plus magnifique prince de la terre, et que *le marbre est présentement plus commun en France qu'en Italie.* »

Le Roi paraît avoir hésité avant d'ordonner la décoration de la Colonnade. Un projet conservé dans les papiers de Mansart nous apprend qu'à la place des jolies fontaines qui animent à certains jours le cercle de marbre, on avait songé d'abord à poser des figures champêtres et mythologiques. L'état des artistes désignés pour les exécuter mérite d'être connu, car c'est, à cette date, la liste même des meilleurs sculpteurs de figures employés par les Bâtiments du Roi. On y trouve Le Conte (chargé de deux statues : *Dieu Pan* et *Syrinx*), Flamand (*Faune* et *Amadryade*), Van Clève (*Naïade* et *Satyre*), Mazière (*Faune*, *Amadryade* et *Naïade*), Regnaudin, appelé « M. Renodin » (*Bacchante*, *Thétys* et *Neptune*), Drouilly (*Jeune faune* et *Dryade*), Granier, appelé « M. Garnier » (*Dryade* et *Terme*), Cornu (*Satyre*, *Bacchante* et *Satyre*), Le Hongre (*Sylvain*, *Nymphe* et *Marsyas*), Magnier, appelé « M. Mannier » (*Faune* et *Naïade*), Lespingola, appelé « M. Spingola » (*Sylvain* et *Nymphe*),

Coyzevox, appelé « M. Cosvos » (*Satyre, Nymphé et Bacchante*), Du Goulon (*Sylvain et Nymphé*). Treize sculpteurs, ainsi, se partagent les trente et un morceaux¹.

L'idée fut beaucoup plus heureuse de remplacer cette collection de statues, qui eussent été fort serrées et d'aspect assez monotone, par les bassins élégants dont les trente-deux jets montent sous les blanches arcades. Mais la sculpture garda une place considérable à la Colonnade; les artistes ne perdirent point au changement, et même un plus grand nombre fut appelé à prendre part aux travaux. Les bas-reliefs de génies et d'Amours furent confiés à Coyzevox, Tubi, Le Conte et Le Hongre pour sept morceaux chacun, à Mazière et Granier pour deux morceaux chacun. Au claveau de chaque arc sont des têtes de nymphes, naïades et sylvains qui rappellent le projet primitif. Ces « masques » ont pour auteurs Coyzevox, Regnaudin, Magnier fils, van Clève, Lespingola, Granier, Le Hongre, Flamand, Drouilly, Simon, Mazière et sont payés sur les fonds de 1685 et 1686.

D'après les comptes et les quittances qu'on possède, les vases posés sur la corniche, au-dessus de chaque colonne, sont de Mazeline, Raon, van Clève, Philippe Magnier, Simon Mazière, Le Conte, Granier, Flamand, Drouilly, Le Gros, Noël Jouvenet et Étienne Le Hongre. Il n'est pas jusqu'aux parties purement ornementales dont les commandes ne puissent être retrouvées, par exemple les chapiteaux, les « arcades de guillochés pour le dessus de la corniche », les bassins et les pieds qui le supportent, tous ouvrages d'une délicatesse exquise, pour lesquels paraissent, avec plusieurs des noms précédents, ceux de Herpin, Monnier, Dedieu, Houzeau le jeune, Robert, Hurtrelle, Du Goulon, Mazière aîné et jeune, Magnier fils, Louis François, Boutet, Vigier, Legrand, Carlier, etc. Ce sont, en un mot, tous les sculpteurs de Versailles qui sont à l'œuvre en même temps et qui font rapidement de la Colonnade un des plus parfaits décors des jardins.

Si beau que fût cet ensemble, il y fallait un motif central, qui de longtemps n'y parut. Sans parler de la peinture de Cotellet, les dessins et les estampes ne manquent point, dans lesquels la Colon-

1. Les sculpteurs de la Colonnade sont indiqués par les *Comptes*, t. II, p. 621-628, 987-992, 1172-1181. Quelques quittances sont publiées dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, t. IV, p. 63-64. Blondel donne une description technique fort précise dans son *Architecture française*, t. IV. Le projet primitif est conservé aux Archives des Bâtiments Civils (Direction des Beaux-Arts).

nade se montre encore dépourvue du groupe de Girardon, l'*Enlève-*



L'ENLÈVEMENT DE PROSERPINE, GROUPE DE GIRARDON
(D'APRÈS LA GRAVURE DE G. AUDRAN)

ment de Proserpine, qui semble en être aujourd'hui le centre nécessaire; mais il n'y fut pas primitivement destiné : il faisait partie

de la commande des *Quatre Enlèvements* faite par Colbert pour le premier Parterre d'Eau, et dont Le Brun avait donné l'idée.

Girardon avait reçu son premier acompte dès 1677, mais, absorbé par les nombreux travaux qui lui furent demandés par les Bâtiments du Roi, il ne s'était pas pressé de travailler à son *Enlèvement*. Ses confrères avaient mis moins de retard, et nous constatons, précisément à la date où nous sommes arrivés, l'installation, dans le parterre de la nouvelle Orangerie, de deux des groupes à trois figures commandés par Colbert. Parmi les pièces de gazon de ce parterre, un inventaire inédit des jardins décrit ces morceaux de Regnaudin et de Gaspard Marsy : « *Saturne enlevant Cybèle* est la figure du Temps; Cérès est à ses pieds, appuyée sur un lion qui est le symbole de la Terre; il est fait par Regnaudin... *Borée enlevant Orythie*; le Zéphyre est à ses pieds; ce groupe est très bien fait par Gaspard de Marsy, qui est mort avant qu'il fût fini; Flaman [Flamen] l'a achevée¹. »

Ces grands morceaux, qu'on distingue sur les tableaux de Cotellet et de J.-B. Martin, et qui sont aujourd'hui dans le jardin des Tuileries, avaient été placés en 1687 au parterre de l'Orangerie de Versailles; on y voyait encore, à la même époque, le groupe d'*Hercule terrassant l'hydre*, qui venait du château de Richelieu, et le *Mercurius enlevant Psyché*, d'Adrien de Vries, donné par la reine de Suède à Servien, par celui-ci à Colbert, et que le Roi avait fait venir du château de Sceaux. Deux bronzes d'après l'antique, une *Vénus* et une *Diane*, et quatre grands vases de marbre, complétaient la décoration du parterre; il y avait deux vases entourés de pampres de vigne par Le Gros et par Buirette, et deux ornés d'un feston de fleurs, « du dessin de M. Mansart », par Le Gros et par Robert.

La nouvelle décoration de Versailles, entreprise à la fois sur tant de points, avançait avec quelque lenteur. Lors de la visite faite par les ambassadeurs de Siam aux merveilles de Versailles, en 1686, on leur avait fait admirer les figures de marbre, celles de la grande commande de Colbert, réunies aux abords du Château. Mais bientôt une nouvelle série se trouva prête et prit place le long des rampes de Latone, où les marbriers posaient les socles en 1687.

Ce sont toutes des statues d'après l'antique, dont les originaux appartenaient aux collections de Rome, de Naples, de Florence, sauf deux, le *Silène* et le *Faune*, qui figuraient déjà dans celle de

1. Ms. 22 de la Bibliothèque de la ville de Versailles.

Louis XIV¹. Une partie de ces copies est l'œuvre des pensionnaires du roi en son Académie de Rome, chargés également de copier les vases les plus fameux. Une de ces figures a été signée par le sculpteur; c'est l'*Hercule Commode*, dû à l'aîné des Coustou (« *N^{us} Coustous Romæ f. a^o 1685* »); les autres ne portent point de signature. La correspondance des directeurs de l'Académie fait mention continue de ces travaux; elle indique notamment les moulages qui sont pris aux frais du roi et servent au travail des élèves. On lit aussi, dans une lettre du 2 octobre 1685, que Dom Michel Germain, bénédictin, adresse de Rome à un de ses confrères : « Les Romains jalourent beaucoup les belles copies que nos académiciens français font pour le roi de toutes les anciennes figures et des bustes qu'on empreint dessus; mais ils ne savent comment y trouver à redire. » C'était une des idées de Louis XIV de transporter en France, tout au moins par des copies qui en fussent des doubles exacts, les principaux trésors de la sculpture antique dont s'enorgueillissait l'Italie².

Les copies de l'antique exécutées à cette époque furent placées à Versailles autour du grand Parterre de Latone. En voici la liste dressée d'après l'inventaire manuscrit qui donne, avec les désignations du temps, toutes les dates d'exécution. Le promeneur, partant du bas de la rampe, à gauche, fait le tour du parterre en rencontrant successivement : *Apollon* (du Belvédère), copié par Mazeline en 1686; *Uranie*, par Carlier, en 1685; *Mercure*, par Melo, en 1687; le « *Lantin* » (l'*Antinoüs* du Belvédère), par Le Gros, en 1687;

1. Pour la première collection d'antiques ou copies d'antiques réunie à Versailles, v. notre travail sur l'ancienne Galerie d'Eau, dans la *Gazette*, 3^e pér., t. XXIII, p. 283 et suiv.

2. Les dates de l'exécution des copies d'après l'antique, aussi bien que celles des statues faites sur les projets de Le Brun, sont tirées de l'inventaire en minute des marbres du Roi, conservé aux Archives Nationales, O¹ 1794. Malgré le caractère officiel du document, elles ne sont pas toutes également certaines. On doit les contrôler, quand cela est possible, par les indications des *Comptes*, aussi bien que par la *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*. On sait que, du temps de Colbert, les originaux antiques avaient été achetés en assez grand nombre; à partir de 1686, les acquisitions devinrent fort difficiles. Le bénédictin Dom Germain écrit, le 12 février 1686 : « Il paraît depuis deux jours un *bando*, c'est-à-dire une ordonnance du pape, qui défend à qui que ce soit de vendre sans sa permission, d'acheter, de transporter, d'emballer, d'encaisser ou disposer d'autres vaisseaux pour y mettre des statues, peintures, marbres anciens, médailles, bijoux, etc. Ce *bando* est fait directement contre la France. Tout Rome murmurait hautement et accusait *Nostro Signore* de ce qu'il laissait faire les Français » (*Archives de l'Art français*, t. V, p. 85).

Silène tenant Bacchus, par Mazière, en 1686; *Vénus callipyge*, par Clérion, en 1686; *Tiridate captif*, par André, en 1688; puis, de l'autre côté des degrés, un autre exemplaire du « *Lantin* », copié par Lacroix, en 1685; *Tigrane, roi d'Arménie*, par Lespagnandel, en 1683; *Faune jouant de la flûte*, par Hurtrelle, en 1688; *Bacchus*, par Granier, en 1687; *Faustine*, par Regnaudin, en 1686; *Hercule Commode*, par Nicolas Coustou, signé et daté de 1685; *Euterpe*, statue semblable à l'*Uranie* placée en regard, et dont l'original est à Rome, copiée par Frémery, en 1687; enfin, *Ganymède*, copié par Laviron, en 1686¹. Au bas des pentes, deux statues couchées complètent l'ensemble : la *Nymphe à la coquille* de Coyzevox, terminée en 1687 et inspirée par un antique du Roi, et le *Gladiateur mourant* exécuté en 1685, par Monnier, d'après le célèbre marbre du Capitole². Sauf la *Nymphe* de Coyzevox, portée de nos jours au Louvre et remplacée par une copie moderne, toutes les figures sont demeurées en place et, si l'on y joint celles de l'Allée Royale, elles forment encore, comme pour les contemporains de Louis XIV, une réunion assez homogène des sculptures alors fameuses parmi les amateurs d'art antique.

Au bas du parterre, faisant face aux degrés du Château, se voit une rangée de termes, dont les motifs sont antiques, mais dont le style est du plus beau Louis XIV. Ces magnifiques morceaux sont ainsi désignés, en partant de l'*Apollon* du Belvédère : *Circé*, terme exécuté par Magnier, en 1689; *Platon*, par Rayol, en 1688; *Mercure*, par van Clève, en 1687; *Pandore*, par Le Gros, en 1687, le *Fleuve Achéloüs*, par Mazière, en 1688; *Hercule*, par Le Conte, en 1686; *Bacchante*, par Dedieu, en 1686; *Faune*, par Houzeau, en 1686; *Dio-gène*, par Lespagnandel, en 1688; *Cérès*, par Poullétier, en 1688. Bien que ce dernier terme, ainsi que celui qu'a signé Mazière, soit connu comme exécuté d'après Girardon, Poullétier s'en fait honneur sans rappeler ce qu'il doit à son prédécesseur. Voici ce qu'on lit dans les curieuses notes sur sa visite aux sculptures de Versailles, qu'il fit imprimer sous la Régence : « Nous aperçûmes une foule de gens assemblés autour du terme de *Cérès*. — Écoutons un peu, vous dis-je, ce qu'on pense de cette figure. — Il est tard,

1. Archives Nationales, O¹ 1794.

2. Alors à la villa Ludovisi. Sur les travaux de Michel Monnier (ou Mosnier), v. Etienne Michon, *Notes sur quelques monuments... au Musée du Louvre* (extr. les *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, t. LVIII), Paris, 1899, p. 71 et suiv.

me répondîtes-vous; ne nous arrêtons point. Il doit vous suffire de l'avoir faite; et que vous importe qu'on la loue ou qu'on la blâme à présent, puisque le feu Roi l'a admirée? — Il est vrai, vous repartis-je, que Sa Majesté eut la bonté d'en paraître satisfaite, lorsque je la posai, et qu'elle se récria par plusieurs reprises : « Voilà une belle femme! Il est rare d'en trouver de semblables. » Il est vrai aussi que le Roi me témoigna sa satisfaction par une gratification proportionnée au mérite qu'il trouvait dans mon ouvrage ¹. »

Les termes du Parterre de Latone sont plus importants par leurs dimensions, mais non par leur intérêt historique, que ceux qui décorent les quinconces voisins et dont la plupart passaient pour exécutés d'après les dessins de Nicolas Poussin. On est bien, en réalité, en présence d'œuvres modelées à Rome par le grand peintre français, et qui avaient eu pour destination première les jardins du surintendant Fouquet. Thomassin a gravé treize de ces termes avec la simple mention : *N. Poussin invenit*. Mais Bellori, qui vit le peintre travailler, assure qu'il fit de sa main, et de la grandeur d'exécution, les modèles qui furent livrés aux praticiens romains et dont le marbre fut expédié en France. Vers la fin de 1683, Louis XIV fit venir de Vaux-le-Vicomte onze termes de marbre blanc, payés 1 800 livres l'un au comte de Vaux; c'étaient les termes de Poussin. Ainsi les idées d'art du surintendant sacrifiées servirent une fois de plus à son maître.

Les divinités champêtres « inventées » par Poussin, d'un style si pur et d'une pensée si élégante, pouvaient prendre place sans trop de disparate dans la décoration du nouveau Versailles. Ce Pan avec la flûte pastorale et la branche de pin, cette Pallas au casque couronné d'olivier, ce dieu Morphée présentant des pavots dans sa robe, ce dieu Faunus enguirlandé de lierre, donnaient aux sculpteurs de

1. *Le Nouveau Mercure* [*Mercure de France*], juillet 1718, p. 63. Poullietier a parlé un peu plus haut de sa *Didon* : « On louait le beau désordre qui règne sur toute sa personne, et, si j'ose vous en dire davantage, je vous avouerai que je trouve le tout merveilleux... Cette main qui déchire ses vêtements et qui découvre la plus belle gorge du monde, cette attitude du bras, dont elle tient l'épée d'Énée, de laquelle elle est prête à se frapper... Cette figure est admirable! » Poullietier a analysé, outre ses œuvres, celle de Puget et de Marsy (la *Vénus* et le groupe de *Latone*), l'*Air de Le Hongre*, le groupe d'*Apollon servi par les Nymphes*, la *Fourberie* de Le Conte, la *Fidélité* de Lefèvre, qu'il attaque sans le nommer ou plutôt en s'en prenant à Mignard. Pour les copies d'antiques, son jugement est sévère : « Je crois que vous pensez comme moi, que ce sont la plupart des Antiques assez mal copiées. »

termes de parfaits modèles dont ils n'avaient qu'à s'inspirer¹. Mais bientôt, comme on le voit, la mode des termes de proportions colossales s'introduit. C'est le moment où l'on installe à l'angle du parterre du Nord la série des Philosophes d'après les dessins de Mignard, qui sont de l'année 1688, et auxquels ont travaillé Magnier, Dedieu, Hurtrelle, Granier et Melo; peu après, on place autour du bassin d'Apollon les majestueuses figures mythologiques engainées dans le marbre, qui doivent faire oublier les termes et les statues de pierre des premiers temps.

En même temps que s'achevait la décoration sculpturale de ce vaste Parterre de Latone, qui fait le centre des jardins de Versailles, on vit remanier la fontaine qui sert de motif central à tout l'ensemble. Le bassin de Latone, tel que l'avaient réalisé Le Nôtre et Le Brun en 1670, semblait maintenant trop mesquin au milieu de tant de merveilles nouvelles. Il se trouva transformé au cours de 1689; le groupe des frères Marsy fut exhaussé sur un double piédestal, et l'aspect que nous avons aujourd'hui fut définitivement créé². De fort beaux vases, copiés ou imités de l'antique, entourèrent la fontaine rajeunie. Ainsi, chacun des changements faits à Versailles entraînait des remaniements imprévus, et toujours dans le sens de la plus grande splendeur.

Il ne restait plus, dans la grande perspective médiane du parc, que l'Allée Royale (aujourd'hui nommée le Tapis Vert) qui ne fût pas décorée de marbres. Elle allait recevoir à son tour cet embellissement nécessaire, mais beaucoup plus tard toutefois qu'on ne l'eût pensé. Le Roi y était décidé dès le moment où se faisaient les installations autour de Latone, puisque Louvois écrivait à Mansart, le 17 octobre 1686: « J'avais chargé le sieur Le Febvre de vous demander le dessin des piédestaux qu'il faut faire dans l'Allée Royale à Versailles. Comme je ne l'ai pas encore reçu, je vous prie de me l'envoyer au plus tôt et d'examiner s'il ne conviendrait pas, en faisant lesdits piédestaux à peu près de même hauteur et grosseur que

1. Les termes de Poussin ont servi à son premier biographe, Bellori, pour attester sa pratique de la sculpture. V. le passage important et peu connu qui commence ainsi: « Ben lo diede a vedere nelle statue de' termini per la villa che faceva Monsiù Fochet. Lavorò di sua mano li modelli di creta grandi quanto le statue al naturale... » (Bellori, *Le vite de' pittori...*, Rome, 1672, p. 437).

2. Le remaniement du bassin est indiqué par les *Comptes*, t. III, p. 292, 526. Il y a d'autres travaux assez considérables en 1711, dont nous ne pouvons préciser la nature (t. V, p. 489, 493, 494).

ceux de Latone, d'y faire quelque table ou autre ornement qui les rendit plus riches¹. » Ces piédestaux furent posés, mais ils restèrent vides assez longtemps.

La nouvelle série de commandes pour l'Allée Royale, qui comprenait à la fois des figures et des vases, fut lentement exécutée ; du moins, elle ne le céda point en intérêt aux séries antérieurement placées. Dans la demi-lune, à l'entrée, fut réservée la place de quatre groupes importants, au milieu desquels on mit les deux grands vases à attributs champêtres de Herpin, aujourd'hui relégués dans les allées transversales². C'est, d'ailleurs, le seul point important de la décoration des jardins où nous ne retrouvions plus la disposition primitive. Deux des anciens groupes, ceux qui ont été exécutés d'après l'antique, sont conservés : le *Castor et Pollux* signé par Coyzevox, et daté de 1712, est resté en place depuis cette époque ; le *Pætus et Arria* de Lespingola, d'après le marbre Ludovisi, a changé de côté et remplace, sur un piédestal d'ailleurs trop grand, le *Milon de Crotone* du grand Puget.

Les désignations anciennes que nous devons accepter pour ces groupes, à Versailles, dissimulent aux yeux des archéologues d'aujourd'hui des œuvres d'une signification bien différente de celle qu'on leur a donnée jusqu'à nos jours. Les deux adolescents réunis sous le nom de Castor et de Pollux sont deux modèles connus dans l'art antique, d'origine praxitélienne, réunis arbitrairement dans un groupe de sacrificateurs désigné sous le nom de « marbre de San Ildefonso », du Château royal d'Espagne où il fut autrefois conservé. De même, le prétendu groupe romain du jeune Papirius avec sa mère, qui occupe le piédestal en face, ne représente que la scène funéraire traditionnelle analogue à celle qu'on retrouve sur un si grand nombre de stèles ; c'est un antique que Carlier copia pour le Roi à la villa Ludovisi, et qui figure maintenant au Musée des Thermes. De la même provenance est le *Pætus et Arria*, qui fit longtemps admirer de nos pères une scène de l'héroïsme romain célébrée par

1. Archives historiques du ministère de la Guerre, vol. 3769, fol. 218. Il paraît y avoir eu auparavant, dans l'Allée Royale, des piédestaux de pierre qu'on démolit en 1687. Les nouveaux piédestaux sont exécutés par le marbrier Deschamps, qui a en ce moment de nombreux travaux à la Colonnade et au parterre de l'Orangerie, et qui fait des marches de marbre, des tablettes et des cordons dans tout le petit parc (*Comptes*, t. II, p. 1112, 1120, 1186).

2. La décoration sculpturale de l'entrée du Tapis Vert est représentée par Hubert Robert dans une de ses deux vues des jardins (Musée de Versailles). On y reconnaît très nettement, auprès des marbres de Puget, les deux grands vases que notre inventaire autorise à attribuer à Herpin.

les historiens; Lespingola n'avait copié « dans la vigne Ludovisio » qu'un marbre de l'école de Pergame où l'on veut voir à présent une reproduction d'un des bronzes perdus de l'ex-voto monumental du roi Attale rappelant la déroute infligée par les Grecs aux envahisseurs barbares: ce serait un Gaulois qui, plutôt que d'abandonner à l'ennemi sa femme vivante, lui aurait donné le coup mortel et se frapperait à son tour en jetant au vainqueur un regard de défi. Le faux *Gladiateur mourant* du Capitole, copié également pour Louis XIV, a la même origine et représente aussi un Gaulois. Le Grand Roi eût été fort surpris d'apprendre qu'il introduisait en ses jardins des images commémoratives de très anciennes défaites nationales.

Le *Milon*, daté sur le marbre de 1682, faisait pendant à un marbre non moins fameux de Puget, *Persée et Andromède*, aujourd'hui remplacé par le *Laocoon* de Tubi. Le *Persée* était arrivé de Marseille au Havre en 1685 et avait été payé, cette même année, 15 000 livres; on trouve en outre, au 15 juillet, 1 100 livres de gratification allouées « à Puget fils, sculpteur, en considération de son voyage de Marseille à Versailles » fait pour surveiller le déballage et l'installation du groupe de son père¹. Le marbre du Louvre porte une inscription intitulée : *P. Puget Massil. sculp. arch. et pic... sculpebat et dicabat ex... anno Dom. MDCDXXXIV*. Le mot *dicabat* s'explique naturellement par les mots *Ludovico Magno*, qu'on lit sur la banderole flottant au bas du rocher. Louis XIV attachait tant de prix au *Milon* et à l'*Andromède* de Puget qu'il décida de les faire reproduire en bronze à cire perdue. En vue de ce travail fut passé entre Louvois et le fondeur Vinache, le 15 juillet 1688, un contrat détaillé, qui ne semble pas avoir eu de commencement d'exécution. Chaque groupe aurait été payé au fondeur 3 000 livres². Cette commande, qui devait être suivie d'autres, confiées au même Vinache, paraît se rattacher aux transformations d'ensemble projetées des marbres en bronzes, dont nous avons recueilli tant de traces et que le malheur des temps interrompit.

1. Le transport du groupe et son placement à Versailles sont l'objet de mentions fréquentes dans les *Comptes*. On l'avait d'abord exposé devant la Grotte, puis au bout d'une allée retirée, où on le faisait garder par un sergent. On l'installa enfin, en 1687, sur un piédestal sculpté par Du Goulon. Il n'y a pas d'indications aussi précises sur le *Milon*, sauf pour des remboursements de 1692 (t. III, p. 663, 711).

2. Les moules en plâtre du *Persée* sont pris en 1687 par Cassegrain et payés 1 050 livres (*Comptes*, t. II, p. 1174; t. III, p. 93).

On n'aurait pas une idée complète des richesses sculpturales de



MILON DE CROTONE, GROUPE DE PUGET
(D'APRÈS LA GRAVURE DE DESPLACES)

Versailles, si l'on n'y rétablissait par la pensée les admirables

groupes du maître marseillais. Le siècle qui les y posa savait qu'il y amenait des chefs-d'œuvre; les connaisseurs discutaient seulement leurs préférences. Au temps de la Régence, le sculpteur Poulletier a parlé assez au long des groupes de son illustre confrère et des comparaisons qu'ils inspiraient; l'un et l'autre avait ses partisans, « mais le feu Roi paraissait pencher pour *Milon* ». On s'accordait à rendre hommage à la noblesse de Puget, qui lui avait fait repousser les offres de Louis XIV, comme celles de la République de Gênes : « Le Roi », raconte Poulletier, « ayant su qu'il avait deux merveilleux groupes de marbre, les fit acheter. M. Puget vint à Paris pour la première fois et les fit placer à l'endroit où vous les voyez. La Cour fit tous ses efforts pour l'arrêter; rien ne put arrêter sa philosophie. Aussi désintéressé à Versailles qu'à Gênes, il ne fut sensible qu'à sa liberté; il courut se recacher dans sa province et mourut dans le sein de sa famille. Heureux celui à qui Dieu donne une si grande sagesse et qui peut la conserver jusqu'à sa mort! »

Après avoir admiré les œuvres de Puget, qui complétaient, par la présence du plus grand nom de l'art provincial, la liste des sculpteurs de Versailles, le visiteur pénétrait dans l'Allée Royale et y trouvait encore des statues intéressantes. Elles étaient séparées, comme aujourd'hui, les unes des autres par autant de grands vases décoratifs, ornés de motifs différents, qui se répètent deux par deux de chaque côté du Tapis Vert. Les vases de Herpin ont un bandeau de mosaïque avec fleurs de lys; ceux de Barrois, des cornes d'abondance; ceux de Drouilly, des fleurs de tournesol; ceux de Legeret, du tournesol et du lierre; ceux d'Arcis, des cordons de feuilles de chêne; les deux derniers, l'un de Hardy, l'autre de Lefèvre, sont décorés de branches de chêne et de laurier, avec les deux *L* enlacés.

Les deux premières statues sont : à gauche, la *Fidélité* par Lefèvre; à droite, la *Fourberie* par Le Conte. Quoique toutes les deux aient été « conduites par M. Mignard », comme on disait au xvii^e siècle, Poulletier jugeait la première figure extrêmement inférieure à la seconde. Mignard pourtant, selon lui, « avait prétendu faire la huitième merveille du monde », et ce mot semble révéler une rancune du sculpteur contre le peintre.

Ces premières statues, achevées en 1684 et 1685, sont antérieures aux dernières d'une dizaine d'années¹. Désignons comme le plus

1. La *Didon* de Poulletier, par exemple, est datée par les inventaires de 1693; toutefois l'auteur écrit, en 1718, qu'il se trouvait à Versailles, quand on l'y plaça « il y a environ vingt-huit ans », ce qui reporte à 1690.

beau des marbres de l'Allée cette *Vénus sortant du bain*, d'un mouvement si gracieux et si chaste, libre interprétation due à Le Gros, en 1692, de la *Vénus de Richelieu*. Elle fait pendant à une *Junon* antique trouvée à Smyrne, et dont la tête et les bras ont été rétablis par Mazière. Viennent ensuite : le *Faune au chevreau*, copié par Anselme Flamen, en face de l'*Hercule et Télèphe*, copié par Jouve-net; la *Didon* de Poulletier, œuvre originale et brillante, sur l'éloge de laquelle l'auteur n'a rien laissé à ajouter, en face de la *Vénus de Médicis* copiée par Frémery; une *Amazone* de Buirette, d'après l'antique du Capitole, en face d'un groupe de Flamen, *Cyparisse caressant son cerf*; enfin un *Achille en femme*, par Vigier, en face d'une *Artémise* de Lefèvre, terminée par Desjardins. Un seul de ces marbres est signé, celui qui représente le futur héros de l'Illiade, à Scyros, parmi les filles de Lycomède, alors qu'il se trahit en saisissant l'épée que le rusé Ulysse a mêlée aux bijoux. L'*Achille* porte, avec la signature « Philb. Vigier Molinensis », la date de 1695; c'est celle de l'installation des statues au bas du Tapis Vert.

Dans le voisinage, deux statues datées et signées, suivant un usage qui commençait à s'établir, étaient placées au bosquet des Dômes. C'étaient l'*Arion* de Raon (1695) et le *Point du Jour* de Le Gros (1696), payé 3 700 livres. En 1704, quand le bosquet perdit les groupes de l'ancienne grotte de Thétys, on y transporta la *Caliston* ou *Nymphe de Diane*, par Flamen, et la délicieuse *Aurore jetant des fleurs*, par Magnier, plus belle que sa figure



LE PRINTEMPS
STATUE DE LAURENT MAGNIER
(D'APRÈS LA GRAVURE
DE G. EDELINCK)

du *Printemps*. Elle fut payée le prix élevé de 4500 livres et porte sur le marbre une date d'exécution qui est la même que celle du remaniement du bosquet¹.

C'est vers le même temps que prit place dans les jardins de Versailles l'*Enlèvement de Proserpine*, dont on a vu plus haut l'origine. Après avoir reçu en 1667 son premier acompte sur cette commande, Girardon travailla d'abord à un petit modèle en bronze, qui fut posé chez le Roi en 1693. On constate l'achèvement du marbre par le paiement, fait le 30 août 1694, de 10 500 livres, pour compléter les 20 500 livres « à quoi montait la figure en marbre représentant l'*Hiver*, qu'il a faite et posée dans le jardin du Château de Versailles, et le groupe de trois figures représentant l'*Enlèvement de Proserpine par Pluton*, qu'il a fait en marbre pour ledit jardin ». Quant au transport à Versailles, il nous est encore indiqué par le commis des comptes, qui a payé un maître-charpentier, le 26 février 1696, « pour ouvrage de charpenterie et dépenses qu'il a faits pour sortir des ateliers du Louvre la figure de marbre représentant *Arion* et le groupe de marbre représentant l'*Enlèvement de Proserpine*, et pour les conduire à Versailles ». Il y a même deux voituriers qui se font rembourser chacun le prix d'un cheval perdu en amenant le groupe, en traîneau, de Paris à Versailles.

Aussitôt après, Girardon s'occupe du grand bas-relief du piédestal, qui doit répéter, en le traitant d'autre façon, le sujet même de son groupe; dès le mois de novembre 1696, on transporte « trois blocs de marbre dans l'atelier du sieur Girardon, pour faire le piédestal du groupe de l'*Enlèvement de Proserpine* »; les moules sont exécutés vers le mois de mars 1697, et le 21 décembre 1698, le trésorier des Bâtiments reçoit du garde du Trésor royal 7 300 livres « pour délivrer au sieur Girardon, pour le parfait paiement du piédestal de sculpture qu'il a fait en marbre pour le groupe qui doit être posé dans la Colonnade »².

1. Sur l'histoire du Bosquet des Dômes, v. la *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XXII, p. 170 et suiv. Le parfait paiement du sculpteur Magnier est d'octobre 1709 : « 1400 livres, à quoi monte la figure de l'*Aurore* qu'il a faite en marbre et posée dans le Bosquet des Dômes en 1704 ». (*Comptes*, t. V, p. 217.)

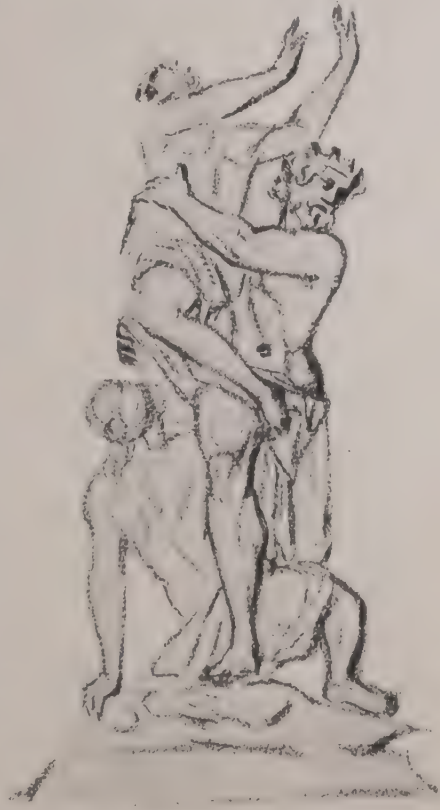
2. L'histoire du groupe de l'*Enlèvement* ou, suivant le terme du temps, du *Ravissement de Proserpine* est fournie par les sources suivantes : *Comptes*, t. I, p. 963 (premier acompte payé à Girardon, t. I, p. 335, 439, 621, 987, 1176; t. III, p. 948, 1004; t. IV, p. 184, 190, 299, 305, etc.); Manuscrit 22 de la Bibliothèque de la ville de Versailles; Journal inédit de Mansart (Archives Nationales, O¹4809); *Mémoires inédits*, t. II, p. 214 (notice de Gougenot sur Robert Le Lorrain).

Telle est la première mention de la destination définitive de ce noble marbre. D'après la pose des marches qui l'entourent, il semble y être installé en 1698, bien que, en juillet 1699, Girardon reçoive un nouvel acompte sur son piédestal qu'il achève cette année même. Le groupe et le piédestal portent la même signature et la même date : *F. Girardon Troïen 1699*.

Le 15 juin 1760, Mansart note en son journal inédit : « M. Girardon ayant demandé à se retirer, Sa Majesté le lui a permis et a réglé que sa pension serait réduite à deux mille livres ». Le célèbre groupe de la Colonnade est donc l'œuvre suprême, en même temps que le chef-d'œuvre, du grand sculpteur de Versailles.

Il y aurait intérêt, à propos d'un groupe de cette importance, à résoudre une question qui n'a même pas été posée. Quelle part peut revendiquer le sculpteur parisien Robert Le Lorrain dans les derniers travaux de Girardon, et précisément dans ceux qui nous occupent ? L'éloge académique qui l'honora en 1761 assure, de source certaine, qu'il avait dans sa jeunesse exécuté, « pour les jardins de Versailles, plusieurs figures sous le nom de M. Girardon, son maître ; dans la

suite, il travailla pour lui-même, et il eut la satisfaction de pouvoir avouer ses œuvres ». Il semble que cette mention, à la fois discrète et précise, se rapporte exactement à l'époque où fut exécuté le marbre de l'*Enlèvement de Proserpine*. Né en 1666, envoyé à vingt-trois ans à Rome, l'artiste admirable à qui l'on doit les *Chevaux d'Apollon* de l'hôtel de Rohan, revenait d'Italie alors que les grandes commandes étaient suspendues et que, selon le mot du bon Gou-



L'ENLÈVEMENT DE PROSERPINE
GROUPE DE GIRARDON
DESSIN CONTEMPORAIN
A LA SANGUINE
(Bibliothèque Nationale, Paris.)

genot, « le temple des arts était fermé » ; il dut longtemps se contenter de travailler en sous-ordre. Rien n'est plus naturel que de le voir employé par son ancien maître à l'achèvement d'une œuvre énorme, à laquelle peut-être les forces de ce dernier ne suffisent plus ; on devrait ainsi attribuer la merveilleuse souplesse de cet incomparable morceau au secours apporté par Le Lorrain à la main vieillie de Girardon.

Même après la mort de Girardon, sa pensée continuait à peupler Versailles. On lui doit la composition des deux groupes placés, sous Louis XV, à l'angle de la demi-lune devant le bassin d'Apollon. Ces groupes représentent deux légendes mythologiques tirées des *Métamorphoses* d'Ovide. Celui d'*Ino et Mélicerte* est de Pierre Granier¹, et celui d'*Aristée et Protée* du sculpteur anversois Sébastien Slodtz. Cette dernière œuvre est signée dans le marbre avec la date 1723 ; mais, dès 1688, on payait à Slodtz les premiers acomptes pour son modèle². Ce fut le plus long à terminer des travaux de sculpture commandés par Louis XIV, puisque l'artiste en garda la commande trente-cinq ans.

Il nous reste à parler de deux œuvres importantes, celles de Bernin et de Domenico Guidi, qui représentaient dans nos jardins l'art italien. La grande statue de Louis XIV, par le chevalier Bernin, avait été extrêmement désirée par le Roi, qui dut l'attendre pendant vingt ans. On avait extrait à ses frais, en 1668, le plus beau bloc de marbre des montagnes de Carrare ; mais le sculpteur du pape s'était fait prier pour se mettre à l'œuvre, et Girardon, lors de son voyage à Rome, dans l'hiver de 1669, laissait entendre à Colbert qu'il fallait sans doute renoncer à le voir tenir ses engagements. La correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome est remplie de réclamations adressées à l'artiste, de mentions de versement d'acomptes, puis des précautions prises pour assurer l'expédition de cet énorme marbre, qui arriva enfin à Paris par eau, au mois de mars 1686, et fut apporté en octobre au parterre de l'Orangerie de Versailles. C'est là que le Roi le vit pour la

1. Le parfait paiement à Granier, du 25 novembre 1710, monte à 11 900 livres ; en 1712, il augmente le rocher de son groupe, moyennant 200 livres (*Comptes*, t. V, p. 434, 611).

2. Le 16 février 1716, Sébastien Slodtz a son parfait paiement de 11 700 livres « pour un groupe représentant Aristée et Protée, qu'il a fait en marbre pour le jardin du Château de Versailles, depuis 1706 jusques et y compris 1714 » (*Comptes*, t. III, p. 102 ; t. V, p. 874). La date de 1723, qui accompagne la signature dans le marbre, indique l'achèvement définitif.

première fois et, sans surseoir, ordonna qu'il fût brisé. On s'explique fort bien la sévérité de son jugement par la ressemblance insuffisante de son image. Le grand sculpteur romain avait en outre traité sa



PIÉDESTAL DE « L'ENLÈVEMENT DE PROSERPINE », PAR GIRARDON
DESSIN CONTEMPORAIN À LA SANGUINE
(Bibliothèque Nationale, Paris.)

composition avec la hardiesse de style qui lui était habituelle, et qui contrastait outre mesuré avec la sévérité de goût de plus en plus dominante à Versailles.

L'œuvre que Louis XIV, sous l'impression de sa déconvenue.

a condamnée à une destruction barbare est épargnée, sans doute par égard pour la renommée de son auteur. Girardon se charge de l'accommoder et de transformer la figure royale en un *Curtius se précipitant dans les flammes*. Il ne refait point la tête, comme on le croit, et se contente de la coiffer d'un casque. La statue est transportée d'abord devant le bassin de Neptune, pendant l'été de 1686, en même temps que le groupe de Guidi prend sa place à l'Orangerie; un entrepreneur reçoit 2100 livres « pour avoir fait descendre et transférer la figure équestre du chevalier Bernin, depuis le piédestal de l'Orangerie jusqu'au piédestal devant la pièce de Neptune, sur lequel il l'a remontée, y compris 300 livres pour avoir transféré la figure du sieur Dominique Guidi devant l'Orangerie et monté sur le piédestal devant l'Orangerie ». Ce n'est qu'en 1702 que le *Curtius* du Bernin trouve sa place définitive; d'après le journal de Mansart, le Roi ordonne, le 26 juin, « d'ôter pendant le voyage de Fontainebleau la statue équestre du cavalier Bernin de la place où elle est vis-à-vis de la pièce de Neptune, pour la transporter au haut de la pièce des Suisses »¹. Bien peu de promeneurs songent à aller chercher au pied du coteau de Satory l'œuvre fameuse qui s'y trouve reléguée depuis deux siècles.

Le groupe de Guidi, *La Renommée écrivant l'histoire du Roi*, commandé également par Colbert, ne fut guère moins célèbre que celui du Bernin et n'a pas moins voyagé à travers le parc. L'auteur, né à Massa di Carrara en 1628, et le meilleur élève de l'Algarde, était entré en relations avec Le Brun lors des projets d'union entre l'Académie romaine de Saint-Luc et celle de Paris. Ce fut pour lui l'occasion d'une belle commande, pour laquelle on lui fournit le marbre, et qui fut entreprise à Rome, sous les yeux d'Errard, directeur de l'Académie, d'après un dessin de Le Brun. L'artiste avait demandé un délai de cinq ans et une pension, pendant ce temps, de mille écus romains; le prix fut évalué par la suite à 8860 livres. Dom Michel Germain, qui visita l'atelier de Guidi en avril 1685, écrivait dans une lettre de Rome : « On nous a fait voir une statue de marbre blanc qui soutient le visage du Roi, pareil à celui que M. Girardon a fait. Je n'ai encore rien vu de si beau que

1. Le transport coûta 1217 livres (*Comptes*, t. IV, p. 832). La plus grande partie des textes relatifs à la statue équestre de Louis XIV par Bernin sont groupés par M. André Pératé dans le *Bulletin de la Société des Sciences morales de Seine-et-Oise*, année 1896, p. 16-17. Consulter aussi S. Frascchetti, *Il Bernini*, Milan, 1900, p. 359-364.

cette statue. C'est une Vertu ou une Renommée, qui est portée par Saturne ou le Temps. Elle tient sous elle la Rébellion et l'Hérésie. D'un côté et d'autre, sont les images d'Alexandre, de César, des autres plus grands hommes grecs et romains, faits sur les figures qui en restent de l'antiquité. La pièce n'est pas achevée mais elle le pourra être à Pâques. Je crois qu'on en sera satisfait en France. » Les directeurs de l'Académie parlent à maintes reprises de ce grand morceau. C'était assurément une des commandes auxquelles le Roi attachait le plus de prix, peut-être parce qu'elle devait servir de terme de comparaison avec celles qu'exécutaient les artistes du royaume.

Après avoir eu beaucoup de peine à obtenir de Guidi l'achèvement de son groupe, les Bâtiments du Roi l'avaient reçu à Paris, au mois d'août 1686, et placé dans l'Orangerie de Versailles au moment où l'œuvre du Bernin en était chassée. On le trouve, peu de temps après, à l'entrée du nouveau bosquet de la Colonnade, où le décrit ainsi un inventaire : « C'est un groupe qui représente la Renommée qui écrit l'histoire du Roi ; elle tient de la main gauche son portrait en profil dans une médaille ovale, qu'elle pose sur un livre qui est l'Histoire de Louis XIV, portée sur les ailes du Temps. La Renommée est une grande figure ailée drapée noblement et assise sur des trophées ; elle foule aux pieds l'Envie qui déchire un cœur, et qui de sa main gauche l'attire par sa robe pour l'empêcher d'écrire, Parmi les trophées, on voit les portraits en médaille des plus grands princes de l'antiquité, tels qu'Alexandre, César, Trajan, etc. Ce groupe est terminé de tous côtés ; il a été fait à Rome par le sieur Dominique Guido, du duché d'Urbain, de 9 pieds de haut, d'un seul bloc de marbre¹. »

Le portrait du Roi, effacé par ordre en 1792, sera sculpté à nouveau par Lhorta, au temps de la Restauration. Le travail primitif a été fait sous la direction de Girardon lui-même, qui a reçu, le 4 janvier 1688, 1 325 livres 10 sols « pour son remboursement des journées de sculpteurs, qui ont travaillé sous lui à faire la médaille du Roi sur le groupe de marbre envoyé de Rome, de Domenico Guidy, et à refaire la tête de la figure du cavalier Bernin ».

La *Renommée du Roi* quitte bientôt les abords de la Colonnade

1. Outre cette description de l'inventaire manuscrit de la Bibliothèque de Versailles, la lettre de Dom Germain et le texte du journal de Mansart, notre étude sur la *Renommée du Roi* utilise le travail de M. Coüard dans le *Bulletin de la Commission des antiquités et des arts de Seine-et-Oise*, vol. XV, 1895, p. 73.

pour ceux du bassin d'Apollon, dans la même région des jardins; on la place alors à l'entrée de l'Allée Royale. Mais elle n'est pas au terme de ses pérégrinations : le même mouvement qui envoie le groupe de Bernin à la pièce d'eau des Suisses le remplace par celui de Guidi, le Roi ayant ordonné à Mansart, le 9 août 1702, « que l'on ferait un piédestal à la place, pour y poser dessus le groupe de Dominique Guide, qui est dans la place vis-à-vis l'Apollon, et que l'on ferait, sur ce piédestal de Dominique Guide et sur celui opposé dans ladite place d'Apollon, deux groupes de figures par les sieurs Coustou et Coyzevox ». Ce ne sont pas ces sculpteurs qui rempliront les deux grands piédestaux de l'entrée du Tapis Vert; on y mettra plus tard les groupes qui y sont encore : ceux de Pierre Granier et de Sébastien Slodtz d'après les modèles de Girardon. Mais l'ordre sera exécuté en ce qui concerne le groupe de Guidi, qui prend sa place définitive devant le bassin de Neptune. C'est un exemple excellent des voyages successifs qu'on n'hésitait pas à faire accomplir, dans les jardins royaux, même aux marbres les plus considérables, à mesure qu'on leur trouvait un meilleur emplacement dans l'ensemble décoratif qu'il s'agissait d'équilibrer. Que de leçons ces tâtonnements ne donnent-ils pas aux créations hâtives de notre temps !

PIERRE DE NOLHAC



BAS-RELIEF DE LA « COLONNADE » A VERSAILLES

DESSIN CONTEMPORAIN

(Bibliothèque Nationale, Paris.)



LES NOCES ALDOBRANDINES, PEINTURE ANTIQUE DU I^{er} SIÈCLE AP. J.-C.

(Musée du Vatican.)

LES PEINTURES ANTIQUES DU MUSÉE DU VATICAN



FRAGMENT
DE PEINTURE ANTIQUE

(Musée du Vatican.)

Le musée de Naples, enrichi particulièrement par les fouilles d'Herculanum et de Pompéi, n'est pas le seul de l'Italie à posséder des peintures antiques. Rome a trois musées archéologiques : ceux du Vatican et du Latran, et le Musée national des Thermes. Les deux premiers conservent les peintures et les mosaïques retrouvées avant 1870 ; l'autre, les documents analogues découverts depuis la proclamation du royaume d'Italie. Un quatrième musée, qui est communal, celui du Capitole, possède des mosaïques antiques.

Les peintures du musée du Vatican, conjointement aux mosaïques antiques, forment une série de spécimens des plus intéressants ; une partie, postérieure au I^{er} siècle après J.-C., complète heureusement la documentation pompéienne éteinte à partir de l'an 79 de notre ère.

Deux publications ont mis, depuis quelque temps, ces trésors artistiques à la portée des archéologues qui ne vivent pas à Rome : et ce n'est pas le moins précieux service qu'ait rendu à l'histoire

de l'art le talent érudit et discret du professeur Nogara¹, bibliothécaire à la Vaticane.

Les peintures antiques du Vatican proviennent de Rome et de ses environs immédiats ainsi que d'Ostie. Les plus célèbres sont les *Noces Aldobrandines* et les *Paysages de l'Odyssée*.

Depuis la découverte, sur l'Esquilin, de la peinture des *Nozze*, au cours des années 1604-1605, sous le pontificat de Clément VII, les peintres et les graveurs en firent de nombreuses reproductions. Van Dyck, vers 1622-1623, en copia à la plume quelques détails. Pierre de Cortone exécuta ensuite un dessin complet du tableau, que grava sur cuivre B. Capitelli, en des dimensions différentes; la plus grande planche fut exécutée à l'envers, comme, du reste, le furent les deux dessins du même sujet, faits en 1626, qui ont figuré au recueil dal Pozzo et se trouvent maintenant au Musée Britannique. De ces gravures, celle de grand format est la meilleure; la plus médiocre est due à L. Pignari, en 1630.

Sans contredit, la copie due à Nicolas Poussin, exécutée à l'huile, — conservée à la galerie Doria-Pamphili, — rend, sans recherche inutile de compléter le dessin un peu sommaire, toute l'harmonie de la peinture antique avec son style et sa sobriété de facture. Poussin, tout en restant fidèle, a cependant ajouté un peu de ciel, afin de donner à l'œuvre plus d'air et de retirer l'aspect de frise qu'offre actuellement l'original.

Suzanna-Maria von Sandrart, en 1683, publia le sujet en deux parties (mais avec la composition retournée). P.-S. Bartoli l'imita en rétablissant le sujet à l'endroit. Le même artiste exécuta un dessin colorié des *Nozze* pour le cardinal Massimi; un autre dessin, en couleurs, est dû à C. Paderni; J. Mynde en fit une gravure soignée, mais insignifiante. Puis, c'est un nouveau dessin colorié, dû au crayon de F. Smugliewicz et gravé en 1776 par G. Ottaviani. La même copie fut en outre reproduite en taille-douce par N. Carloni, avec un cadre enjolivé d'arabesques. Nous arrivons, ensuite, à une

1. *Collezioni archeologiche e numismatiche dei palazzi apostolici*; vol. II : *Le Nozze aldobrandine e paesaggi con scene dell' Odissea e le altre pitture murali antiche conservate nella Bibliotheca Vaticana e nei musei pontifici*, con introduzione del Dr Bartolomeo Nogara. Milano, Ulrico Hoepli, MCMVII, in-folio; — même collection, vol. IV : *Mosaici antichi conservati nei palazzi pontifici del Vaticano e del Laterano*, con introduzione del Dr Bartolomeo Nogara. Milano, Ulrico Hoepli, MCMX, in-folio. — Les documents qui accompagnent le texte du présent article sont la reproduction des planches du vol. II de M. Nogara, exécutées par la maison Danesi, et propriété de la Bibliothèque Vaticane.

surcopie faite par Agricola, d'après Poussin et gravée par A. Mochetti. J.-G. Seiffert grava aussi un dessin de H. Meyer. La gravure la plus fidèle est celle de L. del Medico, exécutée sous Pie VII.

Il existe encore deux autres copies : l'une, à la Casa Aldobrandini, est très scrupuleusement traitée; l'autre, dessinée par Rocchi, sèche et dénuée d'harmonie.

C'est, trouvera-t-on, beaucoup de reproductions plus ou moins fidèles d'un même sujet, et qui ont dû fausser les appréciations de



LES NOCES ALDOBRANDINES, PEINTURE ANTIQUE DU I^{er} SIÈCLE APRÈS J.-C.

(FRAGMENT)

(Musée du Vatican.)

ceux qui ne connaissent pas l'original : une simple photographie en dit plus que toutes les gravures réunies. Et puis, cette peinture des *Nozze* mérite-t-elle vraiment tant d'honneur après avoir été depuis le xvi^e siècle l'objet de l'indifférence ou du mépris?

La fièvre de la recherche des œuvres d'art, accrue par la lecture des auteurs, fut exaltée par cette découverte, la première en date, d'un tableau antique. Et certes cette peinture eut, en nos temps modernes, plus de succès qu'à l'époque de la Rome antique. De plus, ses dimensions — 2^m42 sur 0^m92 — dépassaient la moyenne des trouvailles de ce genre. Il faut avouer aussi que les *Nozze*, même depuis les nouvelles découvertes, restent un des meilleurs spéci-

mens de la peinture antique, par la sobriété de la composition, le style des figures et l'harmonie des couleurs. Sans effet perspectif, les personnages disposés sur un même plan, comme dans les bas-reliefs ou les dessins de vases, sont inspirés d'une œuvre grecque plus ancienne que la peinture romaine, et que l'on peut rapprocher du même sujet que décrit Lucien d'après le peintre Aétion, bien que la description des *Noces d'Alexandre et de Roxane* diffère sensiblement de la représentation des *Nozze* du Vatican¹. Cette dernière composition, bien que ne représentant pas les *Noces d'Alexandre et de Roxane*, serait inspirée d'un modèle alexandrin d'où dérive l'*Hymen* en terre cuite retrouvé à Myrina. Au résumé, l'original grec de la composition serait préhellénistique et de l'école de Polygnote et représenterait, dit M. Salomon Reinach, une scène de *klinè*, à la fois tendre et chaste.

Quoi qu'il en soit, la peinture de l'Esquilin date de l'époque d'Auguste, et quelques-uns de ses détails décoratifs participent du 3^e style pompéien, selon la classification de Mau.

En connaissance de cause, les *Nozze* se présentent donc à nous avec un double intérêt. Malheureusement, comme beaucoup de monuments de ce genre, cette peinture fut retrouvée fort dégradée, très lésardée. Elle subit alors l'outrage d'une restauration. Il serait trop compliqué d'énumérer les parties retouchées; pour cela, nous devons nous reporter au travail de M. Nogara. Toutefois, ces restaurations n'ont pas dû sensiblement altérer la tonalité générale de la peinture², dont nous retrouvons la manière à Pompéi dans les décorations de style égyptisant.

*
* *

Les paysages avec des scènes de l'*Odyssée* n'offrent pas le même intérêt d'art que les *Nozze*, parce que les figures n'y sont qu'esquissées; mais les paysages nous montrent mieux qu'ailleurs ce qu'a pu être la peinture décorative, les grandes lignes de style du paysage, telles que nous les pourrions retrouver chez nos maîtres modernes : Puvion de Chavannes et René Ménard.

1. Le Sodoma, par exemple, a peint un chef-d'œuvre (fresque à la Farnesina, à Rome) en interprétant fidèlement la description de Lucien.

2. Pour l'harmonie des tons, on peut se référer aussi à la copie faite par Poussin, au moment de la découverte. Par l'intermédiaire de Visconti, le gouvernement français, en 1811, négocia l'acquisition de la peinture, et en offrit de 36 à 40 000 francs.

CITHARISTE

(DÉTAIL DES « NOCES ALDOBRANDINES »)

PEINTURE ANTIQUE, I^{er} SIÈCLE AP. J.-C.

(Musée du Vatican, Rome.)



Les fouilles qui mirent au jour ces peintures sont modernes (7 avril 1840, à la via Graziosa); c'est seulement en avril 1847 que



LES NOCES ALDOBRANDINES, PEINTURE ANTIQUE DU I^{er} SIECLE APRES J.-C.
(FRAGMENT)

(Musée du Vatican.)

ces fresques furent recueillies sur toile, puis restaurées la même année pour être transportées au musée du Capitole. Offertes en

1850 à Pie IX, elles furent placées en 1853 au Vatican dans la salle où était déjà exposé le tableau des *Noces Aldobrandines*¹.

Le style de la décoration architectonique qui entoure les paysages odysseens et les inscriptions en langue grecque qu'ils ont conservées sont autant d'indications permettant de dire l'âge de ces peintures, exécutées au moins cinquante ans avant les *Noces Aldobrandines*. Ces paysages ont fait partie d'un ensemble décoratif formant frise au bas d'un grand mur, et sont séparés par des pilastres peints en rouge (décoration du 2^e style). Sur huit tableaux, sept sont conservés et mesurent chacun 1^m50 de hauteur; leur largeur varie et peut aller jusqu'à 2 mètres. Ils relatent diverses aventures d'Ulysse, mais ne se succèdent pas tous dans l'ordre des événements.

L'unité de la composition, au point de vue décoratif, est remarquable, et peu d'œuvres analogues modernes présentent un tel équilibre, une semblable harmonie de lignes, ni un style plus large.

Les sites reproduits semblent rappeler une des côtes de l'Asie Mineure et des îles de la mer Égée.

Les cinq premières scènes se passent dans un paysage, déroulé sur près de 14 mètres, pilastres compris.

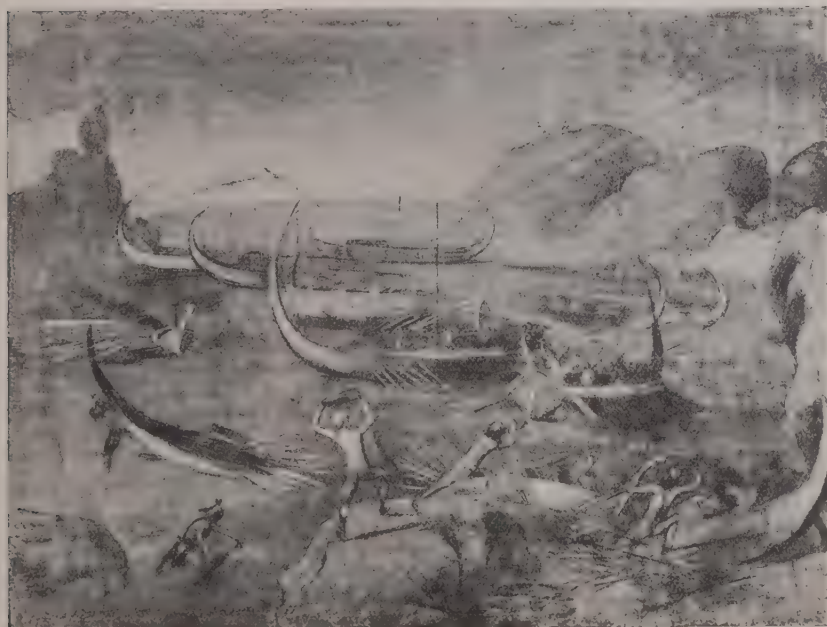
Au premier tableau c'est la baie où sont ancrés les vaisseaux d'Ulysse. Au-dessus, les dieux des Vents symbolisent la tempête qui assaillit la flotte à son départ de l'île d'Éole. Non loin du rivage, entre deux rochers, une fille des Lestrygons, de la race des Géants, s'avance dans un sentier et va puiser de l'eau à la rivière. Elle rencontre trois marins d'Ithaque qu'Ulysse a envoyés faire une reconnaissance du pays; deux d'entre eux ont leur nom inscrit au-dessus de leur tête : Antilochos et Anchialos. Le bateau figuré à gauche, comme l'apprend le mot inscrit à côté — *aktaĩ* — représente le rivage, et la nymphe qui tient l'urne et le roseau personnifie le ruisseau. Sur la partie plane du rocher réside le dieu de la montagne; deux chèvres broutent au bord du ruisseau, et, plus loin, un troupeau de bœufs s'avance derrière un berger.

Dans le deuxième sujet, la pastorale se continue. Nous voyons Pan assis sur un tertre, la main droite appuyée sur un *pedum*; une nymphe est couchée près de lui. Ces deux figures, ainsi qu'en

1. Ces paysages, reproduits partiellement dans divers ouvrages, ont paru en couleurs et en totalité, sur une faible échelle, dans K. Wermann : *Die antiken Odyssee-Landschaften vom esquilinischen Hügel zu Rom*, Munich, 1876. Les magnifiques planches en noir ou polychromes de l'ouvrage de M. Nogara, cité plus haut, par leurs dimensions et leur fidélité, sont les reproductions les plus exactes qui existent.

témoigne l'inscription grecque *nomai*, symbolisent les pâturages. Les hommes, grands et peu vêtus, sont les Lestrygons, conduits et excités par leur roi Antiphatès, un sceptre dans la main gauche. Plus bas, un Lestrygon emporte sur son dos un Grec tué, et en traîne un autre attaché à une corde; un second Lestrygon saisit un Grec par les cheveux.

Le troisième sujet représente les Lestrygons brisant les vaisseaux



LA DESTRUCTION DE LA FLOTTE D'ULYSSE PAR LES LESTRYGONS
PEINTURE ANTIQUE DU I^{er} SIÈCLE AVANT J.-C.

(Musée du Vatican.)

d'Ulysse à l'aide de pierres et de pieux. La mer bleue, à l'horizon, et la baie qu'elle forme dans les rochers encadrent à souhait la flotte grecque, admirablement disposée pour faire valoir les élégantes silhouettes des navires.

Dans le tableau suivant, la lutte continue : un Grec est lapidé, tandis que le vaisseau d'Ulysse s'éloigne à toutes voiles pour aborder à l'île de Circé, ensoleillée et paisible. Un groupe de trois femmes, au premier plan, personnifie le rivage. Ce paysage, avec le combat naval, atteint à un style de la meilleure ordonnance.

Voici maintenant le palais de Circé. Ulysse entre et est reçu par Circé elle-même : leurs noms sont inscrits au-dessus des person-

nages. C'est alors l'intérieur de la maison, décorée d'un haut portique, au milieu duquel un édicule abrite un trépied sur lequel s'élève un simulacre religieux; de chaque côté un grand vase peint en jaune, imitant l'orfèvrerie; Ulysse, assis, pose un pied sur le bord d'une vasque où Circé lui fait une ablution. Ici, la composition n'a pas développé davantage la fiction poétique : on ne voit ni le bâton magique, ni Ulysse avec l'épée s'élançant sur Circé. Ces scènes existaient peut-être sur le panneau suivant, trop dégradé pour y distinguer quoi que ce soit.



CANACÈ, PEINTURE ANTIQUE
DU III^e SIÈCLE AP. J.-C.
(Musée du Vatican.)

Avec la composition la plus importante, Ulysse arrive aux Enfers. Le vaisseau du héros vogue, voile déployée, vers une voûte de rochers, entrée des Enfers. Le porche de l'Hadès donne passage à une pâle clarté qui contraste avec l'aspect sombre de l'ensemble. Des roseaux gigantesques poussent en abondance au bord de l'Achéron où se tient le dieu du fleuve. Le personnage couché apparaissant sur le rocher serait peut-être la personnification du Coeyte. En pleine lumière se voient deux compagnons d'Ulysse et un bélier qu'ils viennent d'immoler. Devant eux Ulysse écoute la prédiction de Tirésias, habillé en prêtre. Derrière lui, les ombres de

la plupart des femmes dont on lit les noms : Phèdre, Ariane, Lédæ, etc. Au-dessus de ce groupe, sur un rocher, gît l'ombre d'Elpénor qui a péri dans l'île de Circé. Elpénor n'est pas avec les âmes, car son corps n'a pas encore reçu la sépulture.

Le dernier sujet de cette série montre une autre partie des Enfers et particulièrement les Danaïdes. A droite, au-dessous d'un rocher qui surplombe, est étendu le corps gigantesque de Tityos que des vautours déchirent. Sur le rocher, Sisyphe s'efforce de rouler un bloc de pierre; devant lui un homme s'avance armé d'une fronde et d'une massue. L'inscription placée au-dessus n'a pu être complétée.

Isolées et sans lien, ainsi qu'elles se présentent maintenant, ces peintures décoratives perdent beaucoup de leur intérêt. Il serait

à souhaiter que des mains plus adroites les missent en valeur, en les disposant selon l'ordre logique des sujets, en bonne lumière et à portée des yeux.

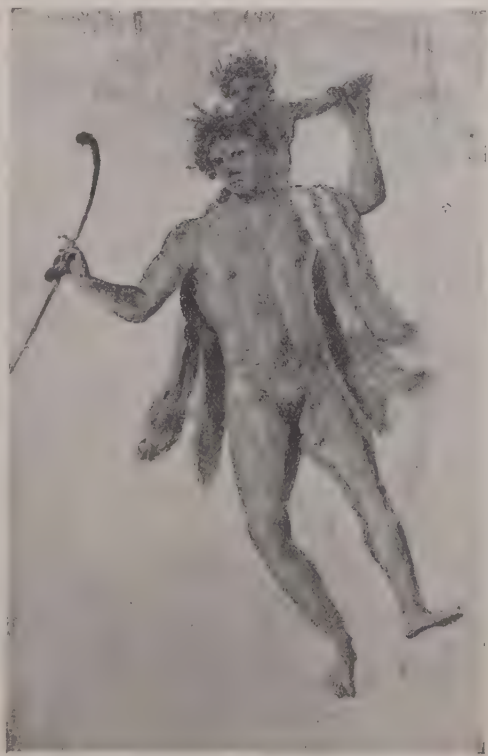
*
* *

Des vingt-neuf morceaux de peinture ou fragments qui complètent la série artistique du Vatican, il en est encore quelques-uns dignes d'attention.

Nous connaissons déjà, par Raoul Rochette¹, la figuration des cinq grandes héroïnes et amoureuses : *Canacè*, *Myrra*, *Pasifaë*, *Scylla*, *Fedra*², dont les noms sont orthographiés ainsi sur les peintures mêmes : figures isolées dues à une époque tardive. Le dessin en est lourd, mais les visages, bien que vulgaires, offrent un intérêt d'art et d'archéologie.

Cette série fut retrouvée à Tor di Marancia, hors la porte Saint-Sébastien, en fouillant une villa romaine ayant appartenu à Munatia Procula, de la famille Numisia. A côté de ces images furent exhumés les fragments de trois statues de Vénus et de deux Amours.

Des ruines d'une ville antique proviennent des figures dansantes, décorativement conçues : femmes et éphèbes, bacchantes et faunes, d'une exécution sommaire, au-dessous de la moyenne des fresques analogues que l'on voit à Pompéi. Elles sont, il est vrai, d'une époque plus récente, les briques employées à la construction des



FAUNE DANSANT
PEINTURE ANTIQUE DU II^e SIÈCLE AP J.-C.
(Musée du Vatican.)

1. *Peintures antiques inédites*, planches I-V.

2. Biondi parle de six figures, la sixième ayant représenté *Médée*.

deux villas désignées relatant les noms des consuls Petinus et Apro-
nianus, qui furent en fonction l'année 123, c'est-à-dire sous le prin-
cipat d'Hadrien. Deux fragments d'inscriptions dateraient aussi de
l'année 165. Vu l'orthographe et la nature des caractères utilisés
pour les noms des héroïnes, ces peintures ne peuvent être attribuées
qu'au III^e siècle.

De provenance inconnue le Vatican possède quelques têtes de
femmes (fragments de figures), qui ont un grand charme et sont de la
meilleure époque (celle d'Auguste),
ainsi qu'une jolie décoration repré-
sentant des Amours sur des chars
traînés par des panthères, des cerfs
et des gazelles.



FRAGMENT DE PEINTURE ANTIQUE
(Musée du Vatican.)

* * *

Le dernier groupe de peintures
provient d'Ostie; plusieurs d'entre
elles rappellent celles des Cata-
combes et, du reste, proviennent de
sépulcres situés sur l'antique voie
qui conduisait d'Ostie à Laurente.
Dans l'une de ces tombes a été re-
cueillie une partie de frise repré-
sant *Orphée et Eurydice aux Enfers*,
découverte en 1865. Les noms des per-
sonnages sont écrits en latin au-des-
sus des figures. Dans une deuxième
chambre mortuaire se trouvaient la

composition du *Rapt de Proserpine* et la scène de *Rhée et Saturne*.

Dans le premier sujet, *Orphée et Eurydice*, on voit un âne et son
conducteur arrêtés; ils viennent d'accompagner les deux époux aux
portes de l'Enfer, grandes ouvertes; un gardien (*Janitor*) est assis
à côté de Cerbère. Orphée (*Orpheus*) s'avance, mais se retourne vers
Eurydice (*Eurydice*) qui semble glacée d'épouvante. Dans le fond,
est esquissée la figure de Jupiter sur un trône.

Le *Rapt de Proserpine* contraste, par le mouvement, avec le calme
tragique de la scène précédente : Pluton, les vêtements flottants,
saisit Proserpine agenouillée et éplorée. A terre sont deux fruits, les
fatales grenades, qui ont dû appartenir à une autre fresque, aujour-
d'hui disparue.

Quant à la signification de la scène de *Saturne et Rhéa*, elle n'est pas très claire. Nous renvoyons à la longue dissertation de M. Nogara.

D'un ordre inférieur, mais toujours curieux, d'autres sujets décoraient les tombeaux d'Ostie. C'est un banquet où prennent place *Felix*, *Foebus*, *Restitutus* et *Fortunatus*.

Puis une barque, l'*Isis* de Gemianius, que les portefaix chargent de blé. Ils sont surveillés par le pilote Pharnacès, tandis qu'Abas-



SCÈNE RELIGIEUSE ET ENFANTINE, PEINTURE ANTIQUE DU II^e SIÈCLE APRÈS J.-C.

(Musée du Vatican.)

cantus, le capitaine, vérifie la qualité du grain. L'un a fini sa tâche, et sur son sac est écrit le mot « *feci* ». Ces quelques détails indiqueraient que le tombeau où figuraient ces représentations aurait été celui de la corporation des *saccarii*, portefaix porteurs de sacs.

De même provenance nous voyons un *propugnator*, dont la physionomie ne détonnerait pas trop dans quelque fresque de la Renaissance.

Il n'en est pas de même d'une magistrale tête d'homme, découverte en 1802. De tonalité mate, ce visage barbu, aux traits réguliers, montre un type trahissant l'époque des Antonins.

Deux autres peintures, en camaïeu au ton rougeâtre, et ayant des

rapports communs, terminent la collection Vaticane¹. Trouvées aussi à Ostie, elles figurent des coutumes rustiques et enfantines. Des enfants sont réunis pour une cérémonie qui leur est particulière : deux d'entre eux traînent le vaisseau d'Isis dont on célébrait la fête au printemps dans les ports de mer, et ici nous sommes à Ostie. D'autres sont couronnés ou portent des couronnes, des baguettes, un gâteau, et une sorte de *vexillum* surmonté des bustes d'une triade religieuse. Il est à supposer que cette peinture évoque le souvenir des *Juvenalia*, fêtes instituées sous Néron en l'honneur de Juventus, déesse protectrice des jeunes gens, et sous les auspices de laquelle ils revêtaient la toge virile.

Dans le second motif, les mêmes enfants ont revêtu cette toge; plusieurs tiennent des torches, groupés autour de la statuette de Diane; d'autres portent des offrandes et des grappes de raisin dans des corbeilles ou suspendues à des hampes de *vexilla* d'où l'étoffe est absente, et surmontées d'un buste, probablement celui d'une divinité bachique à laquelle étaient offerts les prémices de l'automne. Ce sujet aussi rappelle un passage de Tibulle où la jeunesse rustique s'écrie : « Dieux, donnez-nous de riches moissons et du bon vin ! »

C'est ainsi que, grâce à l'appui de M. Nogara, nous avons pu passer en revue les peintures antiques du Vatican, que des travaux antérieurs, ceux notamment de Helbig² et de Wœrmann³, avaient déjà présentées, mais d'une manière moins complète.

PIERRE GUSMAN

1. Une autre peinture, provenant de S. Basilio, représente une nymphe, mais n'offre aucun intérêt artistique.

2. *Führer durch die öffentl. Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, Leipzig, 1899.

3. Ouvrage cité.



AMOURS SUR DES CHARS
PEINTURE ANTIQUE

Musée du Vatican.)

UNE « MADONE » DU BERNIN

A PARIS



J'ai eu la bonne fortune de signaler à Paris deux œuvres inconnues du Bernin : le buste du cardinal de Richelieu, du musée du Louvre, fait à Rome en 1642, et l'autel du Val-de-Grâce, exécuté d'après les dessins faits par le Bernin à Paris en 1665¹.

Aujourd'hui je viens parler d'une troisième œuvre de cet artiste à Paris; mais vraiment je commettrais une singulière exagération si je la présentais comme une découverte. Nous savons, en effet, par des documents précis que cette sculpture, une *Madone*, a été faite par le Bernin et, pour la voir, il suffit d'entrer dans le lieu le plus célèbre et le plus fréquenté de Paris, à Notre-Dame.

Je pourrais donc dire que cette œuvre est universellement connue si, par malheur, elle ne semblait ignorée précisément de tous les écrivains qui se sont spécialement occupés du Bernin. Ni en Italie, ni en Allemagne, ni en France, aucun critique ne l'a encore étudiée. Pour ma part j'ai consacré plusieurs années à l'étude des œuvres du Bernin sans me douter qu'il y eût une *Madone* de lui à Paris, et c'est par hasard, en poursuivant des études sur l'architecture française du *xvii^e* siècle, que j'en ai soupçonné l'existence.

Cette *Madone* est aujourd'hui à Notre-Dame², mais elle n'a pas été faite pour cette église; elle y est venue accidentellement, et les historiens du Bernin sont bien excusables de ne pas penser à cher-

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1911, t. I, p. 367.

2. Dans la sixième chapelle du côté sud, dédiée à saint Guillaume.

cher une de ses œuvres dans cette église pour laquelle il n'a jamais travaillé. Notre *Vierge* se trouvait primitivement dans l'église des Carmes de la rue de Vaugirard, et le fait qu'elle ne s'y voit plus explique pourquoi les historiens du Bernin ne se sont pas attachés à la rechercher, la croyant perdue.

D'autre part, les documents qui parlent de cette *Vierge* disent qu'elle a été sculptée par un élève du Bernin, Antonio Raggi, et ceux qui ne savent pas que le Bernin, surtout dans son âge mûr, ne sculptait pas lui-même ses œuvres et se contentait de les faire exécuter par ses élèves d'après ses maquettes, et parfois même d'après de simples dessins, pouvaient être conduits à ne voir dans cette *Vierge* qu'une œuvre secondaire, une de celles que, dans la critique d'art, on désigne sous le nom d'« œuvres d'atelier ».

Enfin, les guides de voyage et les photographies, qu'il faut bien considérer comme étant les premiers éléments de la documentation du public, semblent s'être donné le mot pour nous égarer. La seule photographie qui reproduise cette *Madone* l'attribue à un maître du XVIII^e siècle, à Bouchardon; le *Guide Joanne* la cite comme étant du sculpteur Adgi. Il est assez amusant de voir comment a été inventé ce nom, que l'on chercherait en vain dans les dictionnaires des noms de sculpteurs. Ce n'est qu'une déformation du nom de Raggi que l'auteur du guide avait dû entendre prononcer sans le voir écrit : il a laissé tomber l'R initiale, la prenant pour l'effet d'une liaison, et il écrit les deux G selon la façon dont ils sont prononcés à l'italienne.

Quoi qu'il en soit, je fais ici humblement mon *mea culpa* d'avoir écrit un livre sur le Bernin sans avoir connu une telle œuvre, ayant ainsi négligé une des sculptures les plus intéressantes de ce grand maître, la seule *Vierge* que nous ayons de lui.

Il est intéressant de remarquer que les *Madones*, qui avaient toujours tenu une très grande place dans l'art italien, sont presque complètement négligées au XVIII^e siècle, non seulement par le Bernin, mais, on peut le dire, par tous les sculpteurs ses contemporains. C'est que pendant ce siècle le culte des saints va se substituer à celui de la Vierge, et partout, sur les autels, les images des patrons des grandes communautés religieuses qui se créent de toutes parts vont prendre la place qui jusqu'alors lui était réservée.

Cette *Madone*, qui appartient, comme nous le montrerons plus tard, à la plus belle période de la vie du maître, est certainement un de ses chefs-d'œuvre. Elle montre toutes ses qualités et, en même

temps, toutes les recherches audacieuses par lesquelles son art peut prêter à la critique.

La Vierge, sensiblement plus grande que nature, est assise, le regard abaissé sur le petit Enfant Jésus qui, tout nu, s'agite entre ses bras. Au premier abord elle fait songer à la *Madone* de Michel-Ange de la Chapelle des Médicis. C'est la même manière d'envelopper d'une draperie la tête de la Vierge et d'enfermer toute l'œuvre dans la rigidité d'une sobre silhouette, les bras de la Vierge, comme dans la *Madone* de Michel-Ange, étant dissimulés pour ne pas rompre cette simplicité. Mais là se bornent les ressemblances, et cette simplicité que le Bernin recherche dans sa silhouette, il semble qu'il ne l'ait voulue que pour mieux accentuer la complication des détails qui enrichissent son œuvre, pour mieux faire contraste avec les draperies que son caprice multiplie à plaisir, draperies creusées, soulevées, agitées par les gestes de la vie; il semble qu'il ait voulu dire que rien ne saurait être immobile des draperies de cette Vierge qui tient dans ses bras son enfant, et semble faire effort pour retenir ce petit être si agile, si plein de joie et de vie naissante.

Ce petit enfant est une merveille. Depuis la Renaissance on n'avait plus rien vu de pareil; de Verrocchio au Bernin, la sculpture de l'enfance était restée stationnaire: il serait plus juste encore de dire qu'elle était tombée en décadence. Les maîtres du xvi^e siècle, et Raphaël lui-même n'étant pas excepté, ne comprennent plus l'enfant: trop préoccupés d'imiter l'antique, ils représentent l'enfance avec des formes trop musclées, et leur souci d'idéal les détourne de l'observation de la nature, de cette nature qui toujours donne d'incomparables leçons, dépassant en beauté ce que l'artiste tenterait en vain de chercher dans son imagination.

Le Bernin oublie tout ce que le xvi^e siècle, tout ce que Michel-Ange et ses disciples ont voulu, et il reprend l'art au point où l'avait laissé le xv^e siècle. Il poursuit le même souci d'observation vraie, rigidement scrupuleuse, de vision fidèle et pénétrante, et son art parvient à faire un pas de plus en devenant encore plus savant, plus apte à mieux dire les souplesses et le mouvement de la vie. Ici il n'y a plus aucune apparence de sécheresse: la chair de l'enfant, où tout se dessine dans un modelé imperceptible, sans heurts, sans dureté, semble vraiment inimitable. Il faut admirer la pose choisie, l'attitude prise pour charmer nos yeux, le geste de la main, l'agitation qui renverse le corps et relève une jambe tandis que l'autre

reste étendue, la vivacité du visage, à la bouche ouverte, aux grands yeux interrogateurs. Et quel art dans cette chevelure observée si finement, dans le négligé de son naturel, avec ses petites mèches embrouillées qu'un léger souffle semble soulever!

Le Bernin les aimait passionnément, ces petits êtres : sa maison en était pleine. Les onze enfants que lui donna sa femme lui offraient des modèles toujours renouvelés, et peut-être faut-il voir dans cette fécondité de son mariage une des raisons de ses préférences pour ces figures d'enfants qu'il prodigua et dont il fit comme le *leitmotiv* de ses grandes œuvres d'architecture. Toutes les parois et les voûtes de ses églises, toutes ses chapelles, ses tombeaux, des monuments tels que la chaire ou le baldaquin de Saint-Pierre, sont couverts de petits enfants. Et certes l'on peut dire que pour le nombre et la beauté de ces figures aucun sculpteur ne peut lui être comparé.

Les enfants, c'est la source de toute joie, mais c'est aussi la source de bien des inquiétudes et de bien des douleurs. Leur vie n'est autre que la nôtre, mais chez eux tout s'exagère en joies ou en tristesses. Dans la *Vierge* de Paris, le petit Enfant Jésus a une expression un peu inquiète; le bras s'agite, la bouche s'entr'ouvre, le regard est préoccupé; c'est l'expression que donnent si souvent et si naturellement les petits enfants, dans leurs craintes à l'entrée de la vie, dans leur effroi en présence de tant de choses qu'ils ne connaissent pas et qu'ils croient menaçantes. Et sans doute le Bernin, en s'inspirant de ces gestes qu'il avait si souvent devant lui, a voulu donner à son œuvre un sens symbolique, et, comme l'avaient fait ses prédécesseurs, et notamment Raphaël dans la *Madone de saint Sixte*, exprimer cette idée si poignante du petit Enfant Jésus entrevoyant dans la joie de son enfance les drames futurs de la Passion.

Par contre il n'y a pas l'ombre de tristesse sur le visage de la Vierge. Ce n'est pas la *Mater dolorosa* tant de fois représentée dans l'art italien; c'est la mère rayonnante, blottie dans la joie de sa maternité, et l'on peut penser qu'ici encore l'art du Bernin n'était que le reflet de sa vie. Il a pu remarquer autour de lui les inquiétudes de ses petits enfants, mais sur le visage de la jeune femme qu'il aimait tant il ne vit jamais une ombre de tristesse. Qui sait si, pour le visage de sa Madone, ce n'est pas de sa femme qu'il s'inspira, de cette Catherine Tozzi qui passait pour la plus belle fille de Rome? Peut-être le Bernin lui a-t-il emprunté ces traits réguliers, cet ovale charmant et cette splendeur des yeux; mais,



LA MADONE AVEC L'ENFANT JÉSUS, GROUPE EN MARBRE PAR LE BERNIN
(Cathédrale Notre-Dame de Paris.)

sans nul doute, c'est sur son visage qu'il a vu ce sourire, cette joie, cette plénitude de bonheur qui ne se lit que sur le visage des mères contemplant leurs petits enfants.

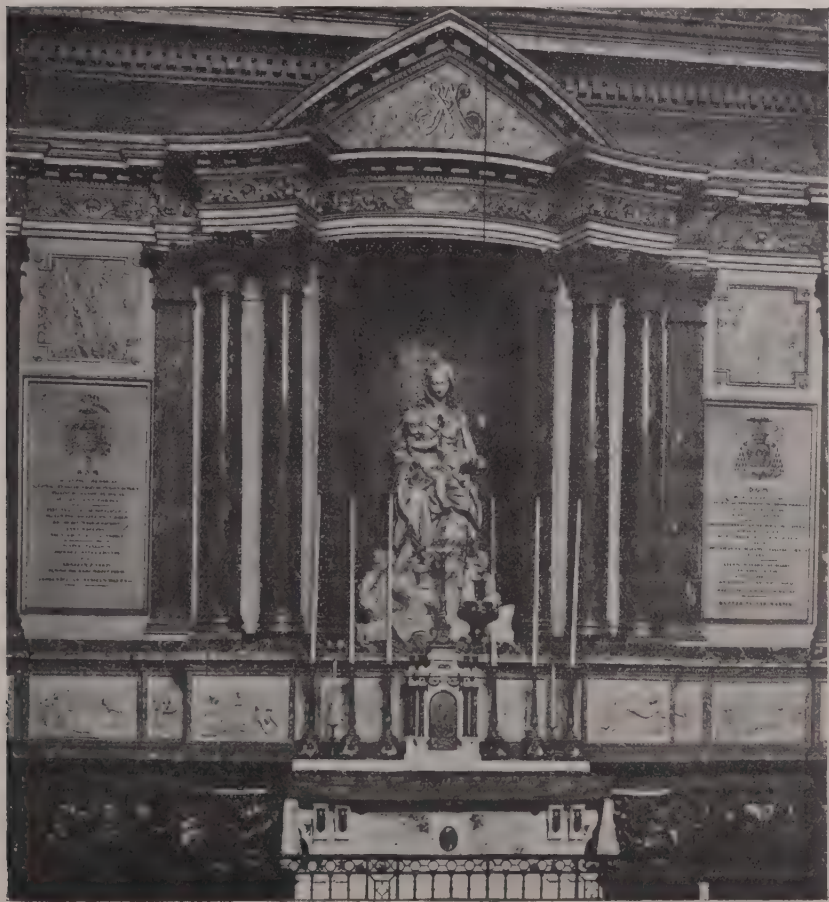
Dans cette œuvre, ce qui pourrait être discutable, c'est l'abondance, la turbulence de la draperie. Le Bernin se plaisait à ces complications, sans doute pour montrer sa science, son habileté d'exécution, mais aussi pour faire valoir par contraste la finesse des chairs, et rendre plus saisissante cette tendresse de l'épiderme qui, au milieu de violentes oppositions d'ombre et de lumière, semble encore plus diaphane et comme plus céleste. Et il faut bien dire que ces draperies sont de véritables tours de force. Avant de reprocher au Bernin les excès auxquels il se laisse entraîner, il faut songer à toutes les merveilles qu'il a créées dans ce genre. Dans les parties que nous pouvons critiquer, comme dans celles que nous pouvons pleinement louer, le Bernin est toujours exceptionnel. Dans la médaille en l'honneur du Bernin qui fut frappée à Paris en 1674, on a fort justement mis en lumière ce trait de son art en disant qu'il fut « *singularis in singulis, in omnibus unicus* ».

Enfin, en parlant de cette *Madone*, comme en parlant de toutes les œuvres du Bernin, il faut attacher une très grande importance à la manière dont il distribue ses ombres et ses lumières, à ses recherches de coloris. C'est là, en sculpture, un point de la première importance, et ici encore il semble que le Bernin ait été unique. Personne avant lui, ni même depuis lui, n'a vu la statuaire plus colorée. Le Bernin, c'est un Rubens, et, dans ses efforts pour mettre le maximum de vie dans ses œuvres, la lumière joue le premier rôle. Ces recherches sont poussées si loin, qu'une statue du Bernin ne peut être déplacée. Elle doit rester à la place pour laquelle elle a été faite, dans ces chapelles mystérieuses aux ombres adoucies et transparentes, avec des jours d'en haut habilement ménagés et dissimulés, tombant comme une lumière du ciel.

Actuellement la *Madone* du Bernin, qui n'avait pas été faite pour l'église Notre-Dame, y est exposée d'une façon pitoyable, avec un jour de côté qui rend les oppositions trop fortes, qui met partout de trop violents heurts d'ombre et de lumière. La statue est comme couverte de taches, au lieu de baigner dans une lumière douce ainsi que le voulait le Bernin. C'est grand dommage que cette œuvre si belle soit si déplorablement placée. La *Madone* a été arrachée de l'autel du sommet duquel elle devait sourire aux

fidèles, de la seule place qui pouvait convenir à sa majesté.

Mais pourquoi cette *Madone* ne retournerait-elle pas chez les Carmes auxquels elle appartient? Quel droit peut revendiquer Notre-Dame pour conserver une œuvre qui n'a pas été faite pour elle,



AUTEL DU TRANSEPT DE L'ÉGLISE DES CARMES A PARIS, PAR LE BERNIN
(AVEC UNE COPIE DE LA « MADONE » DU BERNIN)

qu'elle n'a pas acquise, et qui ne lui est venue qu'à la suite des spoliations de nos troubles révolutionnaires¹? Et ne semble-t-elle

1. « Lorsque la *Madone*, après avoir été transportée en 1793 au dépôt des Petits-Augustins, puis au Louvre, fut envoyée au chapitre de Notre-Dame qui l'avait demandée, elle fut placée dans une niche construite au chevet de l'église. C'est Viollet-le-Duc qui, plus tard, l'a mise en son emplacement actuel. » (Marcel Aubert, *La Cathédrale Notre-Dame de Paris*.)

pas renoncer elle-même au droit de la garder, par la manière indifférente dont elle l'expose, ne sachant même pas trouver un petit autel pour elle? Elle gît misérablement à terre, dans le coin d'une chapelle que l'on a convertie en un lieu de débarras, et qui est tout encombrée de candélabres, de bancs, d'échelles, de toiles à peindre et de chevalets.

Aux Carmes, au contraire, l'autel pour lequel elle a été faite est encore là à l'attendre, avec son magnifique encadrement de colonnes. C'est, en effet, pour les Carmes que cette *Madone* a été faite et envoyée de Rome. Et le Bernin ne s'est pas contenté de sculpter la *Madone*, il a envoyé le dessin de l'autel sur lequel elle devait trôner. Cet autel ressemble à celui qu'il fit à Sainte-Marie-de-la-Victoire pour recevoir l'*Extase de sainte Thérèse*. C'est la même disposition de colonnes saillantes surmontées d'un fronton aux formes ondulées, la même alternance de courbes et de contre-courbes, la même frise ornée, le même décor du soubassement par des bas-reliefs, et c'est la même niche, le même somptueux tabernacle pour dire quel hommage on doit à la reine de nos cœurs. Ce sont deux œuvres de même style et de même date.

L'autel de Paris, sans doute, n'égale pas en beauté celui de la *Sainte Thérèse* à Rome. Ici, comme cela est arrivé pour l'autel du Val-de-Grâce, les ouvriers français n'ont pas su, autant que les romains, rendre la somptuosité des projets du maître, et les parties latérales de l'autel, les pilastres qui l'accompagnent, sont d'une matière commune et d'un pauvre dessin. Mais dans la partie centrale, dans la disposition des quatre colonnes, dans la beauté de leurs matériaux, dans la forme du fronton, dans les incrustations de la niche, on reconnaît bien la manière du Bernin. Et ceci est une œuvre rare à Paris, une de celles qui, les premières, ont fait connaître chez nous le style romain du *xvii^e* siècle ¹.

Pour se rendre compte des nouveautés de cet autel des Carmes, on peut le comparer avec le maître-autel de la même église, œuvre très belle qui se rattache aux grands autels italiens de la contre-Réforme. Cet autel se compose d'un grand tableau entouré d'un beau motif d'architecture et de deux niches enfermant des statues. Le style de l'architecture est encore très classique et ne fait pas prévoir les audacieuses nouveautés du Bernin.

Nous avons donc à Paris deux autels du Bernin : celui du Val-

1. Actuellement, si la *Madone* du Bernin ne figure plus au milieu de cet autel, il y en a cependant une copie, mais comme l'original serait mieux ici à sa vraie place!

de-Grâce, et celui des Carmes. J'ai dit quel fut le succès de celui du Val-de-Grâce. Celui des Carmes ne resta pas non plus sans influence : il faut lui rattacher notamment l'autel de la chapelle de la Vierge à



AUTEL DE LA CHAPELLE SAINTE-THERÈSE A SAINTE-MARIE-DE-LA-VICTOIRE A ROME
(AVEC L' « EXTASE DE SAINTE THERÈSE » DU BERNIN)

Saint-Sulpice, la plus belle œuvre faite par un architecte français en imitation du style romain du xvii^e siècle.

*
* *

C'est le moment de dire ce que nous savons de cette *Madone* du Bernin, comment et quand elle vint à Paris dans la maison des

Carmes. Elle a été donnée aux Carmes par le cardinal Antonio Barberini, qui l'avait achetée au Bernin et payée 10 000 livres. Je ne sais quelle est la source première de ce renseignement, mais nous le trouvons dans tous les livres du xvii^e et du xviii^e siècle relatifs à Paris. Les historiens ne disent pas quand ce don a été fait, mais il ne semble pas difficile de le savoir, soit en s'appuyant sur le style de la *Madone*, soit en interrogeant les divers événements de la vie du Bernin et du cardinal Antonio Barberini.

Le style de cette *Madone* n'offre pas la simplicité des œuvres de début du Bernin; ce n'est ni le style antique de la *Proserpine* ou de la *Daphné*, ni le style de ses premières créations chrétiennes telles que la *Sainte Bibiane* ou la *Comtesse Mathilde*. Le maître est dans la fougue de la maturité de sa vie, aux prises avec toutes les tentatives audacieuses que sa science lui permet d'aborder. Il a plus de quarante ans; c'est le moment où il exécute *Le Christ apparaissant à la Madeleine* et la *Sainte Thérèse*. Les draperies de la *Madone* sont mouvementées comme celles du Christ et de la Madeleine, mais elles sont peut-être plus belles encore, et peuvent être comparées à celles de la sainte Thérèse. Nous devons être dans les premières années du pontificat d'Innocent X, et cela concorderait assez bien avec ce que disent les documents historiques. A ce moment le Bernin a perdu la faveur pontificale; n'étant plus complètement retenu par les commandes papales, il peut accepter des commandes privées; ce fut une période qui, dans la vie du Bernin, ne se renouvela plus. A Rome, après la mort du pape Urbain VIII, après le départ de Rome de la famille des Barberini qui l'entraînent dans leur disgrâce, le Bernin est sans protecteur; il occupe ses loisirs à travailler pour lui-même, et c'est le moment où il sculpte la *Vérité*. Comme la *Madone* de Paris lui a été commandée par le cardinal Antonio Barberini, nous pouvons supposer que cette commande fut faite à cette époque, lorsqu'il était libre de tous grands travaux. D'autre part, avant la mort d'Urbain VIII, on aurait de la peine à découvrir pour quelles raisons le cardinal Antonio aurait fait ce don royal aux Carmes de Paris. Mais, lorsque ce cardinal fut obligé de fuir Rome, et lorsqu'il trouva une précieuse hospitalité à la cour de France, on comprend qu'il ait cherché à témoigner aussi magnifiquement sa reconnaissance : il obligeait une congrégation à laquelle le roi portait un vif intérêt, et qui peut-être avait servi utilement d'intermédiaire entre les Barberini et la cour de France.

Il est intéressant de remarquer que pendant sa disgrâce, dans les

premières années du pontificat d'Innocent X, le Bernin conserva avec les Carmes de Rome les plus intimes relations. C'est pour eux,



LE MAÎTRE-AUTEL DE L'ÉGLISE DES CARMES A PARIS

c'est pour leur église de Sainte-Marie-de-la-Victoire qu'il fit la *Sainte Thérèse*. Il y a là tout un ensemble de faits qui montrent l'union qui existait à ce moment entre le Bernin, les Barberini et les Carmes; il contribue à expliquer la commande de cette *Ma-*

done et à justifier la date que nous proposons de lui attribuer.

C'est par la date des œuvres que l'on distingue les grands créateurs de ceux qui ne font que les suivre et les imiter. Pour se rendre un véritable compte de l'exceptionnelle valeur de la *Madone* du Bernin, il faut se rappeler quel était l'état de la sculpture en France dans la décade de 1640. Sur tout ce qui se faisait alors la *Madone* du Bernin semble en avance de plus d'un siècle. Lorsqu'un éditeur attribue cette *Madone* à un maître du *xvii^e* siècle tel que Bouchardon, et que personne ne proteste, cela ne prouve-t-il pas qu'il y a là une erreur possible à commettre, une erreur que certes personne ne commettrait s'il s'agissait d'une œuvre française de la première moitié du *xvii^e* siècle?

Cette *Madone* que le Bernin avait faite vers 1643, et qu'il faut ajouter à la *Vérité* et à la *Sainte Thérèse*, les deux seules œuvres qu'il exécuta de 1644 à 1647, pendant les années de sa disgrâce, il allait la retrouver à Paris vingt ans plus tard, et nous avons la bonne fortune de voir M. de Chantelou, dans le *Journal du voyage du cavalier Bernin*, nous parler à diverses reprises des visites du Bernin aux Carmes et dire sur cette *Madone* des choses très intéressantes.

Le Bernin ne se loua pas de la façon dont sa *Madone* était exposée : « Il dit aux Pères qu'en France l'on ne se souciait guère des belles choses ; que quand on avait un tableau comme aux Carmélites¹ on le cachait ; que sa *Madone* perdait de sa belle vue par la clôture de la chapelle où elle était et du drap mortuaire qui était devant, que ces draps devaient être mis dans les frises, et même par plusieurs rangs, mais que l'on n'avait pas cette intelligence. » (*Journal* du 26 juillet.)

Une dernière note du *Journal* est encore à relever. Le Bernin proteste contre la manière dont sa statue est tournée, et l'on comprend que l'on ait pu se tromper en la plaçant, car la *Vierge* ne pose pas sur un piédestal carré, ce qui eût empêché toute hésitation ; mais, semblable en cela à la *Sainte Thérèse*, elle repose sur des nuages. « Le 11 août, dans une de ses visites aux Carmes, il dit qu'il marquerait au premier jour avec du crayon comme il la faudrait mettre, et que cela se pourrait faire sans qu'il y fût. »

De leur côté, les Carmes ne goûtaient guère l'œuvre du Bernin, qui contrastait avec toutes les statues qu'on voyait dans les églises françaises, et, des observations qu'ils firent au Bernin, nous pou-

1. Il s'agit de l'Annonciation du Guide, aujourd'hui au musée du Louvre.

vous tirer d'intéressants renseignements historiques. « Les Pères », rapporte le *Journal*, « ont dit qu'il y avait beaucoup de gens à qui il semblait que le petit Christ de la Vierge était aveugle, ne lui voyant aucune couleur aux yeux. » Et M. de Chantelou, pour justifier le



LE CHRIST APPARAISSANT A LA MADELEINE
GROUPE EN MARBRE PAR LE BERNIN
(Église SS. Domenico e Sisto, Rome.)

Bernin, leur répondit qu'il n'y avait pas non plus de couleur à ses cheveux, ni à ceux de la Vierge, ni aucun rouge à leurs lèvres. Ceci atteste qu'il y avait encore en plein ^{xvii}^e siècle, à Paris, des traditions très nettes de polychromie : on coloriait les yeux, les lèvres, la chevelure, et sans doute aussi on avait de quelques couleurs les vêtements. De nos jours encore, l'imagerie religieuse

est restée fidèle à ces traditions, qui remontent jusqu'aux premiers temps du christianisme et dont les conséquences sont de créer un art moins froid que la sculpture monochrome, un art plus près de la réalité, rendant les statues du Christ, de la Vierge et des Saints plus humaines. Cette *Madone* du Bernin était peut-être la première *Madone* sans couleur que l'on voyait en France, et l'on peut aisément comprendre l'étonnement qu'elle provoqua dans une église de Paris.

Il reste un autre point capital à traiter. La *Madone* de Paris, comme nombre d'œuvres du Bernin, n'a pas été exécutée par lui, mais par un de ses élèves, Antonio Raggi. C'est là certainement une des raisons qui ont conduit le public et la critique à n'attribuer à cette *Madone* qu'une importance secondaire, à la considérer comme une œuvre d'atelier, sans penser à la classer au nombre des chefs-d'œuvre personnels du maître. Cette question offre un intérêt d'ordre général; il ne s'agit plus seulement de dire ce que nous devons penser de cette *Madone*, mais de ce que nous devons penser des œuvres faites par le Bernin en collaboration avec ses élèves. C'est faute de s'être bien rendu compte de cette collaboration que nombre de critiques, et Frascchetti lui-même, se sont égarés parfois dans leurs appréciations sur le Bernin.

Le Bernin fut un créateur d'une fécondité sans pareille, et les œuvres qu'on lui commandait de toutes parts, les œuvres colossales qu'il fit pour les papes, il ne put parvenir à les réaliser qu'en ayant recours à ces collaborateurs multiples que nous voyons auprès de lui depuis sa jeunesse jusqu'aux dernières années de sa vie.

Dans cette longue vie, où pas une minute ne fut perdue, le Bernin, il est vrai, fut lui-même non seulement l'inventeur, mais souvent aussi l'exécuteur de ses œuvres; il mania le ciseau du sculpteur avec une habileté sans pareille; néanmoins il n'est pour ainsi dire pas une œuvre pour laquelle il n'ait eu recours aux services de collaborateurs. Et ce n'étaient pas de simples ouvriers, semblables aux praticiens qui aujourd'hui reproduisent mécaniquement les maquettes des sculpteurs; c'étaient de véritables artistes, on pourrait même dire de très grands maîtres, que le Bernin choisissait habilement et qu'il dressait par ses conseils et ses exemples.

D'une manière générale, le fait que le Bernin s'est servi d'un élève pour sculpter son œuvre ne diminue en rien l'importance de celle-ci, qui doit être considérée comme lui appartenant, à lui qui

en a assumé toute la responsabilité. Ce n'est pas toujours ce que l'on fait, et plusieurs grands chefs-d'œuvre du Bernin sont ainsi méconnus. C'est le cas pour la *Madone* de Paris, et je puis encore citer un autre exemple non moins significatif : l'admirable bas-relief de San Pietro in Montorio représentant *Saint François recevant les stigmates*, qui a été exécuté par Baratta, et dont on ne parle presque jamais parce qu'on y voit l'œuvre d'un artiste qui est vraiment assez insignifiant, tandis que ce bas-relief doit, au contraire, être considéré comme une des belles œuvres du Bernin. De même je crois avoir été le premier à publier *Le Christ apparaissant à la Madeleine* de l'église SS. Domenico e Sisto à Rome, cette merveille qu'on passe sous silence, sans doute parce qu'elle a été exécutée par un élève, et précisément par cet Antonio Raggi qui a sculpté la *Madone* de Paris.

Raggi fut un des plus habiles élèves du Bernin. Dès 1540 il travailla dans son atelier et y resta jusqu'à sa mort. Ce fut un exécutant très expérimenté, mais qui ne se signala jamais par une très belle œuvre personnelle. Après la mort du Bernin, il continua à travailler sous la direction d'autres maîtres. Son dernier ouvrage est le décor de la voûte du Gesù, qu'il fit d'après les dessins du Bacciccio, l'admirable artiste qui peignit la voûte de l'église et en ordonna toute la décoration.

De tout ceci nous concluons que la *Madone* de Notre-Dame est une œuvre qu'il faut regarder comme appartenant tout entière au Bernin, une œuvre dont il fit une maquette très précise, œuvre très belle par sa conception première, et non moins belle par son exécution, pour laquelle le Bernin eut recours à l'un de ses meilleurs élèves, et où sans doute il mit lui-même la main.

Cette œuvre acquiert en outre un prix tout spécial du fait qu'elle est la seule *Madone* que nous possédions du Bernin, et nous espérons que désormais l'attention du public sera particulièrement attirée sur cette statue qui, venant s'ajouter aux autres sculptures du Bernin existant à Paris, fait de cette ville le centre le plus important, en dehors de Rome, pour l'étude de ce grand génie.

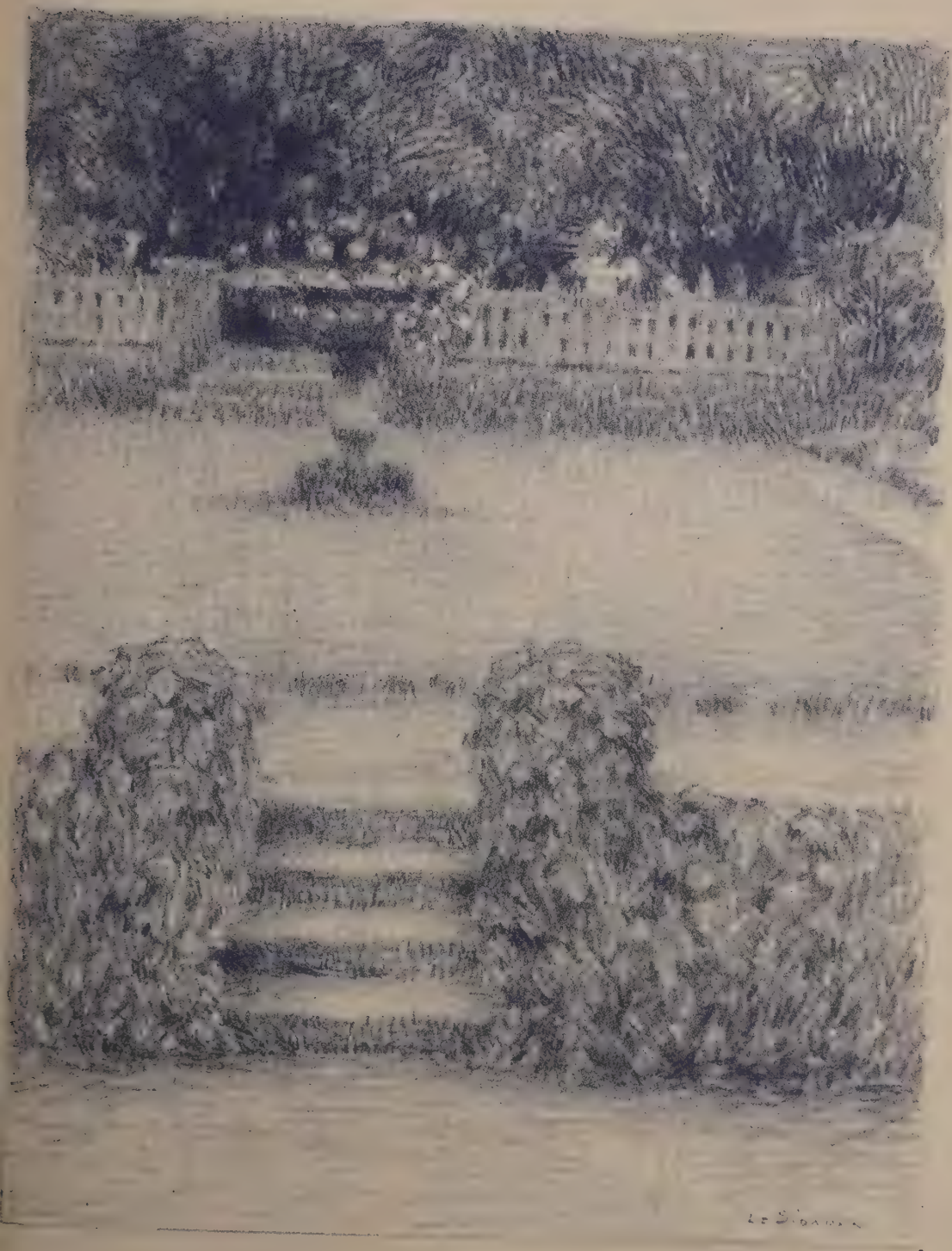


A PROPOS DE
DEUX LITHOGRAPHIES DE M. LE SIDANER

IL est des œuvres dont le prestige est d'éveiller en nous de somptueuses visions, d'exalter des richesses inconnues, et de fasciner nos sens. D'autres nous envahissent avec moins de tumulte, attendent que nous venions à elles, et semblent des miroirs où nous nous reflétons. Ainsi en va-t-il des compositions de M. Le Sidaner. Elles imposent les regards les plus respectueux, une admiration qui se trahit moins par des marques extérieures que par une méditation.

Sa vie même, l'artiste, pour en approfondir le sens, a voulu la mettre à l'abri des villes et de leur tumulte. Ce rêve que plus d'un de nous forma, il eut le courage de le réaliser. S'il échappe, quelques mois l'an, à la petite maison de Gerberoy, qui apparaît si émouvante par le goût, le travail et l'intimité, c'est afin d'amasser des souvenirs dont il peuplera sa solitude, et qui renaîtront sur ses toiles, images transformées et pensives.

Contemplation heureuse, gravité pacifique ! Si cet art se plaît aux jeux de la pénombre, c'est qu'ils sont éminemment propres à la réflexion, permettent de généraliser en supprimant le détail, l'accident, tout ce que la minute présente fige, vulgarise. L'heure favorite de M. Le Sidaner est celle du crépuscule. L'ombre qui tombe, lente, ensevelit les choses, adoucit leurs angles, tempère leurs violences. Une grande fraternité les unit. Chaque vibration retentit, plus grave, et l'âme qui contemple sent descendre sur elle la paix profonde. On dirait que la terre consent à la nuit. D'autres ont montré des ciels tragiques, des soirs d'épouvante. Ici, ni violences, ni luttes : une lumière s'allume et veille sur le monde. Non pas de



LE PERRON

Lithographie originale de M. LE SIDANER

la tristesse, mais une sagesse, comme un bonheur résigné. Reprochera-t-on à ces œuvres de parler si intimement à l'âme qu'elle s'y retrouve, y cherche au delà d'une simple image des intentions, s'incline vers une songerie, quand tout, semble-t-il, l'y invite : étangs silencieux, villages endormis, fenêtres entr'ouvertes, façades qui contemplent, jardins qui rêvent, sous la pluie, sous la neige, le clair de lune ou les deux crépuscules ?

Pour conserver à ces spectacles leur aspect d'éternité, on a banni le trouble qu'apporte toute présence. Dans ces paysages qui sont des paysages d'âme, aucun visage. Et pourtant l'homme est toujours là. Chaque objet se souvient, garde une empreinte, dénonce un geste : une robe sur un fauteuil, la table qu'on vient de quitter, des fleurs élues dans un vase ami.

Sensibilité frémissante, mais haïssant ce qui est impulsion et trouble, elle est aussi éloignée des abstractions où s'égarèrent les peintres-littérateurs que du romantisme. L'intelligence la commande sans l'asservir. A toutes les conceptions de l'artiste préside une volonté de composer, d'ordonner, une sorte de logique qui n'altère jamais l'émotion.

Tandis que le dessin, chez certains artistes, apparaît, par la rapidité, les déformations ou la minutie, comme une manifestation particulière de leur tempérament, ici il marque vraiment une discipline qui transforme, la phase essentielle de la création. Les dessins de M. Le Sidaner, plus encore que ses études peintes, aident à comprendre par quels procédés il synthétise et complique à la fois la sensation initiale. Après un examen hâtif, les choses apparaissent nettes, uniformes ; à mesure qu'il se prolonge, elles se révèlent à nous, multiples, subtiles ; nous renonçons peu à peu à ce que l'habitude impose à nos yeux d'arbitraire, de schématique. En même temps, le détail, qui seul nous accaparait, s'efface comme inutile. C'est alors que nous nous absorbons dans une contemplation créatrice.

Ainsi procède l'art de M. Le Sidaner. Si l'on doit insister sur sa technique, ce n'est nullement avec restriction ; elle est un des éléments essentiels de sa personnalité. Nul n'est moins théoricien que lui ; nul pourtant n'a su faire choix d'un métier plus approprié. Sans s'astreindre aux doctrines pointillistes, son analyse patiente et délicate procède par petits traits, par touches posées, dirait-on, par une main pensante, qui s'enchevêtrent en réseaux serrés, tombent en bruine transparente. Sous l'envahissement progressif des sensations, les objets peu à peu s'organisent sans qu'un trait extérieur

limite ou emprisonne leur surface, tant l'artiste est soucieux de garder à chacun cette sorte de vie qu'il manifeste et dégage comme son parfum.

De l'accord de ces rythmes enchevêtrés naît la symphonie. Car c'est un plaisir musical que dégage cette peinture toute en harmonie comme d'autres sont en violences et en contrastes. Autant que dans le choix des tons, l'originalité de M. Le Sidaner réside dans le choix des valeurs, leurs délicates différences, leurs parentés. Il semble que les couleurs trop vives aient de quoi distraire l'âme de la vérité intime des choses : Rembrandt, Vinci, Carrière, l'ont compris. Chez M. Le Sidaner le rêve aussi s'interpose comme un voile entre le paysage et le spectateur. Parfois même la couleur s'efface à tel point que seule la valeur l'évoque : le pinceau ne joue plus qu'avec les nuances imperceptibles. Ainsi fait un grand poète avec les sentiments les plus fragiles.

Lorsqu'on songe aux sujets de prédilection de cet artiste, à l'inspiration qui maintient sa palette dans les tons mineurs, à la science qu'il possède des valeurs et qui lui permet de passer du blanc au noir par d'imperceptibles différences, on comprend pourquoi, malgré l'absence de la couleur, ses lithographies¹ sont aussi évocatrices que ses toiles, et l'on s'étonne en voyant de quels moyens simples il se contente pour traduire avec tant de raffinement les émotions les plus complexes.

CLAUDE ROGER

1. La première lithographie de M. Le Sidaner, *La Ronde*, a paru en 1899 dans *l'Estampe moderne*; les deux suivantes serviront de titres à des compositions musicales de M. Gabriel Fabre; une autre, en deux tons, fut publiée dans la livraison d'avril 1904 des *Arts du Livre*; une autre encore, *La Maison au clair de lune*, orna l'importante étude sur M. Le Sidaner dont la *Gazette* doit le texte à M. Henry Marcel (1909, t. II, p. 121 et suiv.). Le *Perron* et la *Balustrade* seraient donc, à notre connaissance et sauf plus ample informé, la sixième et la septième lithographies de cet œuvre restreint, mais précieux.



LA BALUSTRADE

Lithographie originale de M. LE SIDANER

DEUX DISCIPLES D'INGRES PAUL ET RAYMOND BALZE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)



LA FORCE ABATTUE
PAR LA VOLUPTÉ
COMPOSITION DE RAYMOND BALZE

En 1848, Paul Balze, qui pendant les jours d'émeute s'était joint en volontaire aux bataillons de la garde nationale, son fusil de chasse à la main, accompagna Hippolyte Flandrin à Nîmes, où il collabora aux peintures de l'église Saint-Paul.

Hippolyte Flandrin écrivait à Raymond Balze :

« Ton frère est d'une abnégation et d'un dévouement dont je suis bien reconnaissant. Outre ce qu'il fait en peinture... il est encore pour nous une providence. Il veille sur nos jours avec

une grande sollicitude : il tâte, éprouve et consolide tout. Je t'assure qu'avec un échafaudage comme le nôtre, ses soins ne sont pas inutiles. »
(11 janvier 1849).

Dans la même lettre, Paul Flandrin écrivait à son tour :

« Je ne te dis rien de ton frère qui se porte... comme la meilleure locomotive possible [Paul Balze était grand fumeur]. Souvent déjà j'ai fait sa charge sur le mur, car il s'improvise parfois des costumes peu ordinaires, chose dont il rit avec nous du meilleur cœur possible. »

Entre autres originalités, Paul Balze avait profité de ce qu'il traversait Marseille pour s'embarquer et aller passer *trois jours* à Rome².

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1911, t. II, p. 139.

2. Paul Balze se rendit souvent à Rome, par mer. Un jour il fit naufrage presque en arrivant au port, à Civita-Vecchia. Avec une énergie admirable, il prit

Au Salon de 1849 figurèrent trois tableaux de Raymond Balze, un d'inspiration chrétienne, *Le Christ calmant la tempête*¹, et deux sur un thème profane : *Horace à Tibur, chantant ses poésies aux Tiburtines*; *Néère, le dernier chant*. Paul Balze exposait des *Odalisques*. Au sujet du tableau d'*Horace*, nous retrouvons dans les papiers de Raymond Balze la note suivante, à l'honneur de celui qui l'a écrite comme de celui qui l'a motivée :

« J'ai grandement à me louer d'un ami du nom de Louis Rambourg. Cet amateur d'art m'acheta à Rome mon tableau d'*Horace à Tibur*... Six mois après, étant à Paris, cet ami entre dans mon atelier et me dit brusquement : « Balze, je ne puis pas vivre avec des remords. — Et quels remords avez-vous donc ? lui dis-je. — Voici, j'ai acheté à un artiste un tableau, le soldant ce qu'il m'a demandé et mes amis me le reprochent. — Cet artiste se plaint-il ? — Non, que je sache. — Alors quel est votre remords ? — Tenez, je vous prie de lui remettre ce papier. Je vous quitte : le train part dans vingt minutes. » L'enveloppe était sans adresse et l'intérieur sans écriture, mais contenait deux billets de mille francs.

« C'est la seule fois dans ma vie que j'ai trouvé un Mécène. »

La mort de M^{me} Ingres (1849) fut un coup terrible pour son mari, qui perdait, non seulement la compagne de ses bons et de ses mauvais jours, mais son guide et sa conseillère de tous les instants. Outre son chagrin profond, il se trouvait dans la détresse d'un petit enfant brusquement séparé de sa mère. Les élèves d'Ingres, douloureusement affectés eux-mêmes de cette mort, firent de leur mieux pour entourer et sauvegarder le pauvre grand homme. Hippolyte Flandrin lui donna quelque temps l'hospitalité dans sa propre maison : à Raymond Balze il échet de l'accompagner dans un voyage peu ordinaire dont plus tard, non sans quelque malice, il a laissé ce récit :

Deux mois après le décès de sa femme, M. Ingres désira visiter les cathédrales du Nord de [la] France et se rendre ensuite chez M. Marcotte, son ancien ami, à Mézières. Il me pria de l'accompagner. Arrivés à Amiens, nous descendons à l'hôtel et tandis que je m'occupais des bagages, je trouvai M. Ingres, assis sur les marches, la tête dans ses mains. Je me penche et lui dis : « Seriez-vous souffrant, mon cher maître ? — Non, non, me dit-il ; mais, tu vois, je ne peux plus voyager : je perds tout. — Com-

part aux manœuvres de sauvetage, se démenant comme un vieux loup de mer. Parmi les pauvres passagers, dont beaucoup avaient tout perdu, il remarqua un vieillard qui grelottait ; aussitôt il lui donna son propre manteau.

1. Actuellement à l'église d'Yssingaux (Haute-Loire).

ment cela ? — Oui, j'ai perdu la clé de ma montre, la clé de ma malle et ma casquette. — C'est là tout ? Je vais bientôt trouver ce qu'il vous faut : ne vous chagrinez pas pour si peu. »

Dix minutes après, je reviens avec cinq clés de montre, plusieurs clés



LE CHRIST APAISANT LA TEMPÊTE, TABLEAU DE RAYMOND BALZE
(SALON DE 1849)

de malle et une casquette de loutre dont il se coiffe fièrement, [ce qui] lui rend sa bonne humeur. Puis il charge sa montre et fouille dans sa malle tout à son aise. Il était tout à fait remonté, lorsque de retour de mes restitutions de clés je le trouvai occupé dans sa chambre à expliquer à la servante qu'il voulait avoir son lit incliné à 45 degrés. Elle me dit : « Serait-il

toqué, votre père? « Enfin, le lit fait comme il voulait, il donne à la femme de chambre deux francs. « Mais, lui dis-je, si vous y allez comme cela, vous perdrez bientôt la bourse. » Frais inutiles, car après être allé voir la belle cathédrale d'Amiens, où il était ravi, il lui vient la pensée d'aller en diligence voir tout de suite son ami Marcotte. Et moi [il me dit] de retourner à Paris, me chargeant de ses commissions pour Mathieu, le concierge de l'Institut, où il demeurait. Je l'installe bien confortablement dans la diligence et lui souhaitant bon voyage, je retourne de mon côté à Paris.

Le lendemain matin je vais à l'Institut pour dire que M. Ingres est à Mézières chez son ami Marcotte. « Comment à Mézières? Mais il est ici et doit dormir fort, étant arrivé ce matin. — Comment ça? Qu'est-ce qu'il y a? — Il y a que, lorsqu'il s'est vu seul en route pour Mézières, il a, me dit-il, guetté la première diligence de retour pour Paris et a grimpé dedans — et le bagage en route pour Mézières... Laissez-le dormir, car il paraît très fatigué. »

Si Raymond Balze veillait avec sollicitude sur son maître, les lettres de celui-ci le montrent lui-même très préoccupé des intérêts de ses élèves.

Voici, par exemple, une lettre non datée, mais qui semble bien se rapporter au temps où les Balze faisaient leur exposition au Panthéon. Ingres y paraît alarmé de certains travaux que ses élèves étaient sollicités d'accepter. Lesquels? Les termes de la lettre laissent planer un mystère.

« Mon cher Paul,

« Je suis enchanté de toutes vos gloires et vous savez quelle part j'y prends et combien je suis heureux de ce qu'on peut appeler un beau succès; mais je suis presque alarmé des propositions ambitieuses et peut-être légères et peu payantes du monsieur : tu as très bien fait de ne t'engager à rien :

« 1° Déjà d'ailleurs votre situation dépend du ministre avec lequel, vis à vis de la personne, vous devriez vous être même plus engagés que vous ne l'êtes; 2° Vous l'êtes avec moi; et 3° c'est que vous devez avoir assez de copies et qu'il n'y aurait véritablement que le ministre et une gloire véritable à doter le pays de si belles choses¹ et par votre nom, qui pourraient vous engager véritablement à ce nouveau dévouement courageux et encore qu'il fût, bien entendu, accompagné d'abord d'une glorieuse récompense

1. S'agirait-il des copies, toujours d'après Raphaël, que les frères Balze exécutèrent pour la Bibliothèque Sainte-Geneviève? Le « séducteur » serait l'architecte Labrousse. On ne peut se prononcer avec certitude.

pour ceux-ci et d'autres prix pour les nouveaux. Tu entends donc bien, allez prudemment avec cette personne, qui est bien enjôlante et qui a aussi peut-être quelques droits à être ménagée. Mais faites parler le ministre et sachez endormir avec art le séducteur. Il paie peu d'ailleurs et ce n'est pas ce qu'il vous faut. Tenez-moi toujours au courant, mes amis... »

Paul et Raymond Balze retournèrent à Rome en 1850 pour les



HORACE CHANTANT SES POÉSIES AUX TIBURTINES
TABLEAU DE RAYMOND BALZE
(SALON DE 1849)

copies qui devaient décorer la Bibliothèque Sainte-Geneviève¹; Ingres leur envoie ses encouragements :

« Mon cher Raymond,

« J'ai été bien heureux d'apprendre ta bonne arrivée à Rome. Toi, vous deux, à Rome et au Vatican ! C'est à ne pas y croire, tant j'étais accoutumé à te voir ici, en si bon ami, et aussi ton frère. Depuis ce, quoi te dire ? Que tout va de plus en plus mal, que quant à moi je n'espère rien de bon,

1. L'escalier de la Bibliothèque Sainte-Geneviève est orné de la copie faite par Paul Balze en 1847 d'après l'*École d'Athènes* de Raphaël. Les quatre médaillons qui se voient auprès (la *Théologie*, la *Philosophie*, la *Poésie*, la *Justice*) sont d'autres copies d'après Raphaël peintes par Raymond Balze (la dernière par Paul). Dans la salle de lecture on remarque une gracieuse tapisserie des Gobelins exécutée d'après un carton de Raymond Balze, *L'Étude*. — Les feuillages du vestibule sont l'œuvre du peintre Alexandre Desgoffe.

heureux si nous ne serons bientôt à *sauve qui peut*... Vous travaillez; et toi aussi, mon cher Paul. Eh bien, courage! Abattez-en et trouvez-vous heureux d'être à Rome, vous, jeunes artistes qui avez tout le feu et le désir d'arriver. Adieu, mes bons, mes excellents enfants.

« Toi, cher Raymond, toi, cher Paul, je vous embrasse de tout mon cœur.

Votre maître et ami

INGRES.

« Si vous avez besoin de quelque argent sur ce que vous faites pour moi, ne vous gênez pas et donnez-moi de vos bonnes nouvelles, j'en serai bien content. »

La lettre suivante est relative au prochain mariage de R. Balze, qui avait respectueusement demandé l'avis de son maître. Celui-ci, approuve le jeune homme et se déclare prêt à « chanter l'épithalame, à tresser couronnes et festons d'allégresse. » Puis aussitôt il propose — toujours avec quelque mystère — un nouveau travail à Raymond Balze, tout en veillant à ne pas exciter la susceptibilité de son frère.

« Paris, 27 juin 1851.

« Mon cher Raymond,

« ... Je suis heureux de penser qu'un si long et si pénible travail, que l'amour de l'art aussi vous donne le courage de [pousser] jusqu'au bout, va enfin être bientôt terminé et que je vous reverrai à Paris, où je suis toujours sans pouvoir trop en bouger. J'ai été un peu souffreteux. Je m'isole tant que je puis, mais seul, trop seul hélas! quoiqu'environné de si tendres amis, qui eux-mêmes sont loin d'être heureux comme je voudrais, surtout à cause de leur santé...

« Je vous remercie, mes chers enfants, de la belle copie du *Couronnement de Constantin*¹ : elle m'a causé un grand plaisir. Très bien, très bien.

« ... Mais voici une affaire qui peut te regarder et qui fait que je t'écris séparément et qui pourrait peut-être pour un temps te convenir dans des moments aussi difficiles que les nôtres. Voici, pour t'instruire *a fatto* de l'affaire, la lettre que l'on m'a écrit dont je t'envoie l'original : par la nature de ton talent aussi, ton nom, même avant celui de ton frère, nous est de suite venu, en conseil de MM. Gatteaux et Flandrin, à qui on a écrit de même, moi comme maître et lui comme un élève supérieur.

« Si cela te va, écris-lui de suite : il n'y a personne que toi naturellement pour te bien conseiller et, quoi qu'il puisse arriver, c'est toujours ton intérêt auquel nous sacrifierons tout...

1. Sans doute *Constantin offrant Rome au pape Sylvestre*.

« Quant à ton frère, j'aurais bien voulu lui en offrir autant, mais autre chose peut se présenter pour lui et qui conviendrait mieux encore à la liberté de sa vie et à la nature de son talent. Je lui écris en même temps, mais je crois devoir ne pas lui parler de tout ceci. Toi, fais ce que tu croiras, avec prudence.

« Adieu, à revoir, mon cher Raymond, Dieu te conduise en tout et pour ton parfait bonheur! A ton retour, je te livrerai ma *Chapelle du Quirinal*¹; j'ai noté tous les tons, comme pour la *Petite Stratonice*. »



ÉSOPE RACONTANT SES FABLES
(PROJET DE DÉCORATION DE STYLE POMPÉIEN)
AQUARELLE DE RAYMOND BALZE

La lettre écrite le même jour à Paul Balze est une de celles où le maître, laissant courir et galoper sa plume à bride abattue, a entassé le plus d'hyperboles en tout genre.

« Tous, et moi le premier, m'intéresse à tout ce qui te touche, ta santé, qui a payé tribut à la mauvaise fièvre, et tes terribles travaux, quelquefois interrompus par elle; mais enfin vous voilà au moment de la fin, conduite

1. Nous trouvons dans les papiers de R. Balze une petite note qui commence ainsi : « M. Ingres m'a légué par testament plusieurs toiles, dont une grande composition dessinée et commencée à peindre, représentant une cérémonie pontificale dans la Chapelle du Quirinal à Rome avec plus de cent cinquante figures. » Cette toile figurait à la récente exposition Ingres sous ce titre : *Couronnement d'un prince par Urbain VIII dans la Chapelle du Quirinal*.

avec un courage héroïque, mais que l'amour de l'homme-Dieu que nous adorons, c'est [aussi de] Raphaël dont je parle, vous inspire cet amour de le transmettre avec tant de foi à la postérité et c'est une chose bien faite, dont l'encens lui arrive au pied de son trône. Quelle différence ici ! On le blasphème à qui mieux mieux, en paroles et en faits. Cela est odieux. Oh ! le vilain pays où je m'isole tous les jours davantage. Je voudrais cesser de me dire français ; et si ce n'était mes petits dieux lares d'art qui m'environnent et avec qui j'ai lié ma vie, je décamperais bien vite de cette contrée habitée par des diables et donnée au diable. Mais où aller ? en Italie ? empestée aussi ! Ah ! impérieuse existence qui m'attache ici ; mais où il y a à la vérité des amis que je ne pourrais quitter sans désespoir¹. Toi, mon ami, c'est différent, construit en Hercule, qui te bats bien sur la brèche, avec un talent sûr et fait, tu t'en tireras toujours. Viens donc me voir : nous aurons quelque chose à faire.

« Adieu, à revoir, mon cher Paul, ayez soin de vous, de votre santé. Toi surtout, qui fais des exercices forcés avec ta chasse, évite la *mal'aria*. »

*
* *

Cependant les frères Balze, après avoir donné toute leur jeunesse à des travaux de copistes, allaient être appelés à faire eux-mêmes œuvre originale.

Raymond Balze, qui avait exposé au Salon de 1853 une *Sainte Cécile* d'un très suave sentiment, fut chargé de décorer la chapelle Saint-Charles dans l'église Saint-Roch. Dans deux compositions qui se font vis-à-vis, il représenta saint Charles Borromée secourant les pestiférés de Milan et le même saint assistant à son lit de mort le pape Pie IV, son oncle (Salon de 1857). Puis il exécuta une apothéose de saint Louis pour la chapelle de l'École Militaire (Salon de 1859). Au même Salon figuraient plusieurs cartons de verrières (*Le Crucifiement, La Résurrection, Le Christ montrant ses plaies, La Mère du Sauveur, Le Mariage de la Sainte Vierge, Moïse recevant les tables de la Loi*), tous sujets faisant partie d'une suite de quarante-trois compositions exécutées sur verre dans le Midi de la France, par M. Mauvernay, de Saint-Galmier.

De son côté, Paul Balze, chargé de décorer l'église Saint-Symphorien à Versailles, exposait, en 1859, le *Couronnement de la Sainte Vierge*, qui orne l'abside centrale de cette église.

1. Ce curieux passage (depuis « Quelle différence » jusqu'à « ...désespoir ») a été publié dans le livre de M. Delaborde sur Ingres, p. 106, mais sous une forme un peu différente. Nous le restituons ici selon le texte original.

En 1861, il envoyait au Salon une *Lapidation de saint Étienne* commandée par le ministère d'État.

Au palais du Luxembourg, les deux frères avaient été choisis pour peindre deux compositions allégoriques dans la salle du Trône (*Le Progrès et les Découvertes nouvelles dans les sciences, l'agriculture et l'industrie*). Ces peintures, qui figurèrent au Salon de 1857, remplissent deux compartiments au-dessous de la coupole de Jean Alaux.

En 1862, Paul Balze, qui n'a jamais été gâté en fait de récompense, obtenait une médaille d'or de 3^e classe. Hippolyte Flandrin était heureux de lui annoncer cette bonne nouvelle.

« Mon cher Paul,

« Le Jury des récompenses vient de te voter une médaille d'or, de 3^e classe, il est vrai ! mais en regrettant vivement que la pénurie des moyens mis à sa disposition ne lui ait pas permis de mieux faire. Lorsque j'ai montré que vous n'aviez jamais reçu une récompense pour les beaux travaux que vous avez donnés au pays, personne ne voulait le croire et on s'en est indigné à bon droit.

« Quelque modeste que soit ce signe de l'estime qu'on fait de toi et de ton bon frère, je m'en suis réjoui bien sincèrement et j'ai voulu t'en faire part aussitôt. Je t'embrasse de tout mon cœur ainsi que Raymond.

« Ton ami bien vrai,

HIPPOLYTE FLANDRIN.

Auteuil, ce 22 juin 1862. »

Les dernières lettres d'Ingres à Paul Balze sont, l'une de 1858, l'autre de 1865. Ingres avait soixante-dix-huit ans et quatre-vingt-cinq ans lorsqu'il les écrivit. Ce sont de beaux témoignages de sa verte vieillesse.

« Paris, 8 mars 1858.

« Mon cher Paul,

« Je suis bien en retard pour te remercier de tes bons offices et de ta bonne sollicitude pour moi. J'ai bien reçu ta lettre, et j'ai définitivement et librement chargé Calametta de la gravure de la *Source*.

« Je suis à peu près toujours malade de rhume, mais, heureusement que j'ai eu le temps de terminer ma *Vierge* avec certain *applauso*, et mon *portrait*, que je vais envoyer à la Galerie de Florence.

« Au reste, je suis toujours aussi en train que tu m'as laissé. Je vais donc terminer le *Jésus* avant la fin de juillet, je l'espère : et puis, j'irai à la campagne jusqu'au mois de novembre.

« Voilà, je crois, une année bien remplie ; et toi, mon ami, je ne te demande pas si tu travailles beaucoup : cela va sans dire. Tu fais toujours ton rôle de premier secrétaire de Raphaël, et tes ouvrages de toi. Quand reviens-tu ? Si tu ne nous trouves pas à Paris, viens nous trouver à Meung, tu y seras bien reçu. Que tu es heureux d'être à Rome, entouré de si belles choses ! Mets toujours pour moi une chandelle au divin Raphaël...

« Adieu, mon cher Paul, bonne santé et bon retour : tu nous en préviendras. »

« Meung, 22 novembre 1865.

« Mon cher ami,

« Je ne veux pas plus longtemps [tarder à] te marquer le plaisir que m'a fait ta lettre, qui me donne de tes bonnes nouvelles, car ce maudit choléra m'inquiète beaucoup dans le vif intérêt que je porte à mes amis. Tu m'annonces, en même temps, que tu as victorieusement terminé tes *Vertus Théologiques*¹, et que l'ami Baltard en est satisfait, et surtout l'approbation de M. Gatteaux, cet ami que nous aimons tant, et qui a le meilleur goût et le plus solide jugement.

« Allons, cher ami, je t'admire dans ton courage et ton savoir-faire. Tu arriveras, et par ton seul mérite, à être connu et apprécié, ce que tu mérites à tous égards. Je vois d'ici tes nouveaux travaux de l'autre église², mais je serai encore plus heureux de les voir en place ; et cette belle *Galatée*, si bien placée d'après ce que tu me dis, et puis les soins de notre cher M. Duban...

« Que tu as bien raison de te plaindre du Salon et des mauvais connais-

seurs et artistes³ ! . . . :

qui, comme des diables, sortent de dessous terre, bouleversent, détruisent tout, et règnent. Mais nous, avec notre *foi*, nous sommes plus forts qu'eux moralement, et comme ils sont aveugles, et que nous seuls y voyons clair, ils sont encore plus malheureux que nous⁴...

« Je ne puis te dire au juste quand je reviendrai parmi vous, mais cela ne tardera pas.

1. Trois médaillons qui décorent le porche de Saint-Augustin, église construite par Victor Baltard.

2. Sans doute les émaux qui ornent le porche de l'église de la Trinité.

3. Ici deux lignes illisibles et deux autres lignes emportées par une déchirure de la lettre.

4. Cette phrase sur les mauvais connaisseurs a été publiée dans le livre de M. Delaborde sur Ingres, p. 111, mais sous une forme légèrement inexacte et sans indication de provenance. La date de 1866, donnée par M. Delaborde d'après la suscription d'Ingres, semble devoir être vieillie d'un an, d'après les timbres de l'enveloppe.

« A revoir, cher ami, je t'embrasse de tout mon cœur, avec ma bonne femme et ses bons sentiments pour vous. »

Cette lettre clôt la correspondance d'Ingres avec les Balze. Nous avons insisté sur cette intimité du maître avec ses disciples, parce que, si elle est très flatteuse pour ceux-ci, elle contribue à faire mieux connaître un côté d'Ingres qu'on ignore un peu. Elle le montre dans un rôle en quelque sorte *paternel*. N'appelle-t-il pas les Balze : « mes chers enfants, mes excellents enfants » ? Ne le séparons



L'ANGE DE LA CHASTÉTÉ, ÉMAIL PAR PAUL BALZE

(Église Saint-Joseph, Paris.)

donc pas, dans l'idée que nous nous faisons de lui, de ceux qu'il a constamment traités comme ses enfants.

*
* *

En 1863, Paul Balze avait réussi à réaliser une découverte importante dans l'art de la céramique. Avec des moyens des plus précaires, mais secondé par une ingéniosité et une énergie dignes de Bernard Palissy, il avait trouvé un secret nouveau pour la peinture sur faïence, et c'est avec ce procédé bien à lui qu'il allait reproduire les œuvres de Raphaël ou celles d'Ingres ; c'est grâce à cette invention qu'il allait décorer les églises de peintures inaltérables.

Au Salon de cette année figuraient, avec deux émaux dont un d'après la *Source* d'Ingres, une faïence exécutée d'après une fresque

de Raphaël, la fresque de la Magliana : *L'Éternel bénissant le monde*¹.

Ici même, à la *Gazette des Beaux-Arts*, en 1863², M. Ernest Vinet faisait ressortir toute la nouveauté et l'importance de la découverte de Paul Balze. Après avoir présenté aux lecteurs « ce travailleur prodigieux, ce brave artiste, qui est en même temps un mécanicien remarquable et un bon chimiste », M. Vinet ajoutait :

Comment s'y est-il pris, M. Balze, pour transporter sur de petits carreaux de cuisine un vrai Raphaël?... Cette palette franche et fraîche (porcelainiers, émailleurs et verriers en perdent le sommeil), où donc a-t-il pris cela? Je l'ignore et j'en fais l'aveu sans trop de honte, car je me trouve en face d'un inventeur et tout inventeur a son secret.

Je sais seulement que ce procédé n'est pas le même que celui des peintres sur faïences en majolique et qui nous vient d'Italie. En effet ceux-ci appliquent des couleurs à l'eau sur la *couverte* crue, c'est ainsi que se nomme l'émail avant la cuisson... M. Balze a cherché une autre voie : il peint sur la couverte cuite. Grâce à ce nouveau procédé l'artiste devient maître de son instrument. Rapprochées et liées entre elles, de misérables petites briques émaillées, les briques de Ponchon (département de l'Oise) vont lui offrir une surface résistante et aussi unie qu'une toile du grain le plus fin... M. Balze vient d'enrichir la palette du peintre sur majolique. Des oxydes combinés avec des couleurs vitrifiables lui fournissent toute une gamme de tons dont la solidité égale la finesse. Le rouge, qui semblait interdit, apparaît avec éclat.

Je vois d'ici dans l'art une véritable révolution... Il est temps de remplacer sous les porches de nos églises de lamentables fresques aux trois quarts détruites par une mosaïque solidement encastrée, mosaïque qui défie la pluie et le soleil, qu'un coup d'éponge fait revivre, mosaïque à bon marché...

Le ministère, qui avait acquis la faïence représentant *L'Éternel bénissant le monde*, commanda une copie de la *Galatée* par le même procédé et, en 1864, cette belle copie était encastrée à une place d'honneur, dans une cour de l'École des Beaux-Arts, la charmante cour du Mûrier. La copie de la Magliana fut placée dans la cour d'entrée de cette même École³.

En 1865, Paul Balze exécutait trois médaillons (*Les Vertus*

1. Le livret portait, à propos de cet ouvrage, la mention suivante : « Fait en collaboration avec M. Raymond Balze, son frère. »

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1863, t. II, p. 89.

3. La *Vision d'Ezéchiel*, exposée au Salon de 1864 et aujourd'hui à Montauban, est une grande faïence de plus de mille petits carreaux émaillés, d'après le tableau de Raphaël au palais Pitti.

Théologales) pour le porche de Saint-Augustin. Il succédait ainsi, bien involontairement, à son ami Hippolyte Flandrin, mort l'année précédente, qui avait été chargé d'abord de cette décoration et qui, dans cette intention, avait peint à Rome ses dernières études. — En 1867, il passait au porche de la Trinité et l'ornait de trois faïences selon son procédé personnel, appliqué pour la première fois à la décoration d'une église.

Chargé de décorer l'église de Notre-Dame de Puiseaux, il expo-



L'ANGE DE LA VIGILANCE, ÉMAIL PAR PAUL BALZE

(Église Saint-Joseph, Paris.)

sait aux Salons de 1868 et 1869 et bientôt après apposait sur le fronton de l'église des faïences de sa composition¹.

Il décora encore à Paris le tympan de la porte principale de l'église Saint-Laurent et, en 1875, le portail de l'église Saint-Joseph (trois tympanes). Toutes ces compositions, sans être toujours très originales d'inspiration, sont d'un sentiment élevé et d'un bon style. *L'Ange de la Chasteté* et *L'Ange de la Vigilance*, à Saint-Joseph, sont des créations aussi jolies qu'ingénieuses².

1. Dans cette église, qui est un monument historique, notre artiste a décoré trois chapelles.

2. Paul Balze décora aussi la villa Boson à Sèvres, pour le compte de son ami, M. Pichot. Après la mort de notre artiste, M. Pichot dota la ville d'Arles d'un émail de Paul Balze, la *Poésie* de Raphaël. Ce médaillon fut encadré dans un motif architectural, sur les plans de M. Joseph Flandrin.

Cependant Paul Balze était infatigable. En 1868 il acceptait de restaurer la Galerie Dorée de l'ancien hôtel de Toulouse (Banque de France), et il s'engageait avec son frère « à reproduire à l'huile et sur toile, les peintures de la voûte conformément à l'original, en restituant les parties effacées ou dénaturées par le temps. » Les deux frères consacrèrent une année entière (1869) à copier fidèlement l'œuvre peinte en 1645 par François Perrier. Ce fut un travail énorme autant que délicat : il fallut d'abord débarrasser l'original de la couche de fumée et de poussière qui le recouvrait. Ce n'était pas de trop, pour cela, de toute la sagacité et du savoir-faire de deux artistes comme ceux-là. Ils étaient d'ailleurs aidés par Denuelle pour toute la partie décorative. Puis la galerie fut démolie pour être reconstruite selon le plan primitif par M. Questel, et la copie des Balze, peinte à l'huile matée et à la cire, fut marouflée sur la voûte. Peu de Parisiens connaissent cette galerie : elle est d'une splendeur qui rappelle celles du Louvre et de Fontainebleau¹.

Après la guerre de 1870, pendant laquelle les deux frères Balze avaient fait vaillamment leur devoir de bons Français au siège de Paris, Thiers se ressouvint des patients artistes qui avaient copié sur son désir les *Loges* et les *Stanze* de Raphaël et à tous deux, en 1873, il conféra la croix de chevalier².

La dernière œuvre importante de Paul Balze fut la restauration qu'il fit d'une chapelle dans la propriété de M^{me} de Vatry (l'ancienne abbaye de Châlis, près d'Ermenonville). Les voûtes et le dessus de la porte de cette chapelle, bâtie au xiii^e siècle, étaient décorés de fresques exécutées par le Primatice³ à l'époque où le cardinal de Ferrare était abbé de Châlis. Ces fresques avaient

1. Voir la notice sur l'état ancien et nouveau de la galerie de l'hôtel de Toulouse, imprimée à la Banque de France.

2. Et les copies de Raphaël, que devenaient-elles ? Les *Loges* étaient casées et parfaitement casées (depuis 1836), par les soins de M. Duban, à l'École des Beaux-Arts, dans les voûtes des galeries qui avoisinent la Grande salle vitrée. La décoration a été peinte par Chauvin et les guirlandes de fruits par Gastine.

Les *Stanze* furent moins heureuses. Disons tout de suite que deux de ces copies, *L'École d'Athènes*, peinte par Paul Balze (1851) et *La Dispute du Saint-Sacrement*, peinte par Raymond Balze (1845) sont placées à l'École des Beaux-Arts depuis 1873. Mais les autres ? Après avoir séjourné longtemps au Panthéon, elles ont été transportées en 1873 au Palais de l'Industrie pour former un musée de copies, décrété par Jules Simon ; puis elles furent roulées, au grand désespoir de leurs auteurs. C'est seulement en 1896 que, grâce aux persévérantes démarches de Raymond Balze, ces pauvres errantes reçurent l'hospitalité sous les galeries de l'hôtel des Invalides.

3. Ou plutôt, comme nous allons le voir, par Nicolo dell'Abbate.

besoin d'être restaurées, et « naturellement », écrivait M. le comte Delaborde à Paul Balze, « quand M^{me} de Vatry m'a demandé à quel artiste elle devait s'adresser pour le prier de se charger de ce travail, votre nom a été celui que j'ai prononcé¹. »

Paul Balze, malgré ses soixante ans, se passionna pour cette restauration, faisant à la fois office de peintre, d'architecte et de sculpteur. M^{me} de Vatry, invitant aimablement Raymond Balze à venir voir son frère à l'œuvre, lui écrivait :

« Les *Merveilles* de la chapelle renaissent comme par miracle. Le *Paolino* découvre tous les jours des choses qui font son admiration. Il tient un saint Augustin et un saint Barthélemy qui le fanatisent et il y a de quoi... Le petit croquis du dessin, que vous avez fait d'après Nicolo dell'Abbate et envoyé à M. Balze, me paraît devoir lever toutes les incertitudes sur l'auteur des peintures de Châlis. Elles sont sans aucun doute pour moi du *Nicolino* chanté par Aug. Carrache. Donc, c'est *presque* du Raphaël. Vous voyez que je me monte la tête; cette restauration me ressuscite et m'intéresse au dernier point.

« Merci à MM. Delaborde, Edmond Le Clerc, Gruyer, qui m'ont fait connaître ces deux si excellents frères, pleins de talent, de bonne grâce, de simplicité et de nature si attachante. »

Raymond Balze n'a pas exécuté autant de peintures décoratives que son frère. Il ne s'est pas livré comme lui à la céramique; mais sa carrière ne fut pas moins active. Il a produit un plus grand nombre de tableaux, tantôt sur des sujets religieux (*Le Christ apaisant la tempête*, *Sainte Cécile*), etc., tantôt sur des sujets historiques (*L'Enfance d'Annibal Carrache*, *La Jeunesse de Sixte-Quint*, etc.). Inspecteur du dessin dans les écoles de Paris, il était un apôtre enthousiaste des doctrines artistiques auxquelles il avait voué sa vie. La contradiction, le danger de se compromettre, loin de l'effrayer, l'exaltaient. Il y avait en lui du chevalier.

Son âme, haute et généreuse, vibrait à toutes les grandes idées. Qu'il s'agit de l'art, de la patrie, ou de la foi, des grands et chers maîtres du xvi^e siècle, de Raphaël en particulier, ou de Jeanne d'Arc², il tressaillait. Son pinceau était toujours prêt à traduire les pensées qui le hantaient et le souvenir de ces grandes figures lui était toujours présent. Tout ce qu'il avait vu en Italie, tout

1. Lettre du 3 août 1875.

2. Il décora l'église de Domrémy, patrie de Jeanne d'Arc, et ce fut une des grandes joies de sa vieillesse que d'offrir à cette sainte mémoire, dont il avait le culte, un hommage religieux et patriotique.

ce qu'il avait lu dans Vasari, un de ses auteurs favoris, ou dans quelque autre lui revenait sans cesse. Il vivait dans un perpétuel enthousiasme.

Il aurait voulu être orateur et écrivain pour défendre ces causes qui lui étaient si chères. Dans une petite brochure qu'il a publiée¹, il a fait écho aux magistrales paroles d'Ingres, qu'il aurait voulu répandre partout : « Au plus petit des ouvriers, comme aux membres de l'Institut, donnez les mêmes modèles, ne mettez rien sous le boisseau. Vous avez charge d'âmes. » Ces mots qu'il a reproduits en tête du cahier où vers la fin de sa vie il écrivit en quelque sorte ses mémoires, il en était tout pénétré. Il vivait vraiment en compagnie des maîtres, Raphaël, Michel-Ange, Vinci. Il entendait toujours la voix d'Ingres : « Raymond, fais-moi parler dans cette commission du Dessin où ils ne m'ont pas fait l'honneur de m'inscrire à la Ville de Paris. — Cher maître, je suis à vos ordres. Mais que mon langage sera pâle à côté de vos paroles !... »

Paul Balze était mort le 25 mars 1884, âgé de 69 ans, mais jeune encore malgré ses années, tant son tempérament était robuste et son âme énergique² ; Raymond Balze vécut jusqu'à l'âge de 91 ans. C'était un grand et touchant enseignement que ce vieillard toujours au travail, toujours caressant le projet de quelque œuvre nouvelle ou le souvenir de quelque enseignement du passé. Il ne quittait guère son atelier que pour s'en aller au Louvre, comme un dévot à l'église. Là il était chez lui. Les maîtres, qui l'avaient vu si souvent venir à eux et dont il avait tant de fois copié les œuvres, l'avaient adopté.

Le plus touchant est que ces mêmes maîtres l'entourèrent à son heure dernière et lui firent une mort douce et presque joyeuse³ : trompé par une hallucination charmante, le vieil artiste se croyait entouré des œuvres qu'il avait le plus aimées. Il les désignait avec des détails précis à ses filles. La veille de sa mort, il rêvait que Raphaël lui-même était venu lui rendre visite et lui donner rendez-vous pour le lendemain ; et vraiment ne peut-on pas dire que cette démarche était dans l'ordre et que Raphaël lui devait bien cela ?

LOUIS FLANDRIN

1. *Ingres, son école, son enseignement du dessin, par un de ses élèves, R. Balze, 1880.*

2. « Paul Balze tombe le pinceau à la main devant son four d'émailleur, dont les acres vapeurs, au lendemain d'une pénible convalescence, provoquèrent la congestion pulmonaire qui devait l'emporter. » (*Revue Britannique, 1884, p. 540*).

3. Raymond Balze est mort le 26 février 1909.

LES ARTISTES FRANÇAIS A LA COUR DE SAXE

AU XVIII^e SIÈCLE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)



Né à Paris le 23 juin 1675, Louis Silvestre était le troisième fils du peintre, dessinateur et graveur Israël Silvestre. Quand R. Le Plat, chargé de trouver à Paris un artiste susceptible de rendre à Auguste II, pour ses constructions de Dresde, les services que Louis XIV avait obtenus à Versailles de Lebrun, de Mignard et de Lemoine, jeta les yeux sur lui, Louis Silvestre était déjà, depuis huit ans, professeur titulaire à l'Académie de peinture². Le Plat le recommanda sans doute au prince électoral de Saxe, qui, en 1714, vint séjourner à Paris sous le nom de comte de Lusace.

Le 26 septembre, Frédéric-Auguste se rendit à Fontainebleau, et fut présenté à Louis XIV, au sortir du souper, par Madame, c'est-à-dire Élisabeth-Charlotte de Bavière, princesse Palatine, duchesse d'Orléans³. Fort bien accueilli par le Roi, reçu à Marly et à Ver-

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1911, t. II, p. 121. — A la page 132 de cet article, note 1, au lieu de : « La salle à manger, qui devait être ornée de porcelaines bleu mourant et or, le fut aussi de glaces encadrées et de vases indiens », lire : « ...le fut de glaces encadrées et de vases indiens. »

2. Il avait peint en 1714 le portrait de Marie-Louise-Élisabeth d'Orléans, duchesse de Saxe, en habits de veuve (musée de Versailles, n° 4326 du catalogue Eud. Soulié); obtenu pour la chapelle du Saint-Sacrement à Versailles, la commande d'une *Cène*. Avec Poilly et Galloche, il avait décoré le réfectoire des Bénédictins de Saint-Martin-des-Champs, de scènes relatives à la *Vie de saint Benoît*.

3. On voit au musée de Versailles (2^e étage), une petite toile de Louis Silvestre représentant la réception par Louis XIV du prince électoral de Saxe. L'auteur peignit ensuite une réplique de ce tableau (au Château royal de Dresde), pour servir de carton de tapisserie.

sailles, invité aux chasses de Compiègne, il fit à M^{me} de Maintenon la politesse de lui demander une représentation d'*Esther* par les demoiselles de Saint-Cyr. Le comte de Lusace, sur qui les splendeurs de Versailles avaient produit une forte impression, chargea Louis Silvestre de peindre deux tableaux commémoratifs de son voyage :

Le prince Frédéric-Auguste prenant congé de son père, Auguste le Fort » ; sa « Présentation à la cour de Versailles par la princesse Élisabeth-Charlotte, femme du frère de Louis XIV ». Ces deux tableaux, qui se trouvent à la Résidence de Dresde, ont été reproduits par un tapissier français de qui j'aurai à parler plus loin.

Mis en goût par ces échantillons du talent de Silvestre, Auguste II lui commanda, pour sa chambre à coucher, un plafond qui a pour sujet : *L'Aurore éveillant le Monde*. Cette grande composition, encore visible sur place, montre l'Aurore, couronnée de fleurs, trônant sur un char trainé par des chevaux bais, entourée des Zéphyr et des Heures, qui répandent la rosée sur la terre ; à l'autre extrémité, le Dieu du Soleil sur un quadriges, et Lucifer, l'Étoile du matin, sur un coursier blanc, — apothéose allégorique, assure-t-on, de la fameuse comtesse Aurore de Kœnigsmarck, l'une des maîtresses d'Auguste le Fort, celle qui fut mère du comte Maurice de Saxe. Le roi se déclara extrêmement satisfait de cet ouvrage.

Nommé peintre de la Cour par rescrit du 23 janvier 1716, Louis Silvestre ne vint à Dresde qu'en 1716¹. Il fut chargé de peindre les plafonds du pavillon sud-ouest du Zwinger. En 1717, il exécuta l'un d'eux : *Mercure emportant Psyché dans l'Olympe*. Puis le roi lui commanda un autre plafond pour la salle du Trône de son palais. C'est encore une allégorie : *Le Temps découvre la Vérité* ; autour de lui, les figures de la Justice, de la Force et de la Sagesse ; au-dessus planent le Génie de la Gloire et de l'Éternité ; au premier plan, Hercule, encouragé par un petit génie qui tient un sceptre et un écu aux armes saxo-polonaises, combat et défait la Calomnie, l'Envie

1. La date de 1716 est donnée par Otto Müller, documenté par des pièces d'archives. Celle de 1718, indiquée par Dussieux, est inexacte, puisqu'en 1717, d'après le même auteur, Louis Silvestre aurait mandé près de lui un jeune peintre français, fort oublié de nos jours, Nicolas Wilbault (né le 20 juillet 1686 et mort le 4 mai 1763, à Château-Porcien). Dussieux affirme pourtant que Wilbault fit les portraits de personnages illustres de la cour saxonne et peignit des plafonds à Dresde. Il aurait quitté la Saxe en 1724, pour rentrer dans son pays. Le catalogue de la Galerie royale ne cite aucun tableau de ce Wilbault. Peut-être ne faisait-il que des copies de portraits d'apparat ou assistait-il Silvestre dans ses grandes compositions décoratives.

et la Rage. Traitée dans le style de Lebrun, la composition est d'un coloris assez sombre. Après l'avoir terminée en 1719, Silvestre se remit à l'œuvre, et acheva la décoration du pavillon du Zwinger.



PORTAIT DE FRÉDÉRIC-AUGUSTE, PRINCE ÉLECTORAL DE SAXE
PEINT PAR HYACINTHE RIGAUD, GRAVE PAR BALECHOU

Au premier étage, ce pavillon est divisé en trois travées par des arcades ouvertes. L'artiste représenta, dans une des pièces latérales, la *Toilette de Psyché* et, dans l'autre, *Jupiter prescrivant à Mercure d'amener Psyché dans l'Olympe*.

Sa tâche achevée en 1723, et payée 4 000 thalers, Silvestre avait eu la commande d'un autre plafond pour le pavillon du milieu, l'un des pavillons ovales. Elle ne fut pas exécutée, parce que, dès 1723, on lui demandait une fresque pour le grand salon du Palais Japonais. Elle avait pour sujet : « Hercule Musagète se tenant embrassé avec Pallas, sur le Parnasse, au milieu des Muses. » Des trophées ornaient les angles de la voûte; au centre se trouvait le portrait du roi. Ce plafond fut détruit par le vandalisme des soldats prussiens, qui, maîtres de la Ville Neuve pendant la guerre de Sept Ans, avaient converti ce palais en magasin à fourrage, et, dans la suite, on ne trouva point d'argent pour le réparer.

Le livre de Sponzel sur les œuvres de Kandler à Meissen nous apprend que Silvestre avait été chargé également de deux autres vastes fresques pour la grande galerie et la salle du Trône du même palais. Dans la galerie, longue de 270 pieds, le champ à couvrir était partagé en trois compartiments : au centre, la Saxe et le Japon disputaient devant Minerve, prise pour juge, de l'excellence de leurs produits; la déesse ayant donné le prix à la Saxe, les Japonais se rembarquaient. Dans la salle du Trône, l'artiste avait représenté la querelle de Minerve et de Neptune au sujet de la dénomination d'Athènes. Ces compositions restèrent sans doute à l'état de projets; mais Auguste III, lorsqu'il termina le Palais Japonais, donna suite, sous une autre forme, aux instructions de son père pour la première, car tel est le sujet, — ou à peu près¹, — du haut-relief sculpté dans le tympan de la façade principale.

Son apprentissage sous la direction de Lebrun et de Bon Boullogne² avait donné à Louis Silvestre la pratique des grandes « machines » décoratives. En dehors des trois petits plafonds du pavillon des Sciences mathématiques au Zwinger, d'un coloris frais dans le genre de Lemoine, ses productions les plus heureuses du temps d'Auguste le Fort sont, à mon avis, les tentures peintes de la salle d'audience au château de Moritzburg.

En récompense de ses grands travaux, Louis Silvestre, à la mort du Saxon H.-Chr. Fehling, en 1727, fut appelé à la direction de l'Académie des Beaux-Arts. Il fit, en 1729, le portrait du comte Rutowsky, feld-maréchal de l'armée saxonne, portant l'uniforme jaune à parements rouges et broderies d'argent des grenadiers de

1. L'arbitre, ici, n'est plus Minerve, mais le Génie de la Saxe.

2. Mariette, dans son *Abeceario*, le considère seulement comme un bon élève de Bon Boullogne.

la Garde; en 1730, le double portrait des rois de Prusse et de Saxe, scellant d'une poignée de main leur alliance, qui est à la Galerie de peinture; deux portraits d'Auguste II; celui d'Auguste III, encore prince royal, à cheval, et celui de son épouse, Marie-Josèphe d'Autriche, alors princesse électorale; celui d'un cavalier de la cour saxonne, masqué, avec une cornemuse (que Dussieux croit être le comte de Lynar). Il peignit aussi des beautés polonaises ou saxonnes, et quelques-uns des enfants naturels d'Auguste le Fort : le chevalier Georges de Saxe, fils de la princesse Lubomirska; le comte Cosel, fils de la favorite¹.

Quoiqu'il traitât le plus souvent, selon le goût profane de l'époque, des sujets mythologiques ou galants, tels les *Métamorphoses d'Ovide*, dans les *Kaffeezimmer* de la Résidence ou *Le Centaure Nessus et Déjanire poursuivis*

par Hercule (1732), que l'on a placé au musée, Louis Silvestre composa aussi quelques tableaux religieux. Otto Müller cite un *Saint Hubert* et une *Sainte Ida*, pour la chapelle du château de chasse d'Hubertusburg; le *Sacrifice de Manué* (1732); *Agar chassée*



Cliché Tamme, Dresde.

PORTRAITS D'AUGUSTE II]
ÉLECTEUR DE SAXE, ROI DE POLOGNE
ET DE FRÉDÉRIC-GUILLAUME I^{er}, ROI DE PRUSSE
PAR LOUIS SILVESTRE

(Galerie de Dresde.)

1. L. Dussieux cite encore les portraits du général comte Castelli, du général comte Kœnigseck; d'Ant. Rosdvizewsky, référendaire de la cour de Pologne.

par Abraham (1733); *Jésus entre Marthe et Marie* (1734); *L'Apparition du Christ à la Madeleine* (1735). De ces quatre derniers, deux se trouvent, assure-t-il, dans la chapelle privée du roi, les deux autres à Pillnitz. Enfin, le Garde-meuble saxon posséderait un singulier tableau représentant « un Christ en croix formé par des nuées, apparu vers le couchant, au milieu d'un ciel bleu », phénomène que l'artiste aurait pu observer « du vignoble de Röthschberg, le 15 mars 1734, à 6 h. 1/4 du soir ». Le fait serait certifié par une attestation des personnes présentes.

Auguste III continua à Louis Silvestre la faveur que son père avait témoignée au peintre français. Au bout de quelques années, le nouveau roi fit un voyage en Moravie, et se rencontra à Neuhaus, le 24 mai 1737, au château du comte Czernin, avec sa belle-mère l'impératrice veuve Marie-Amélie, et les enfants de celle-ci. Cet immense tableau, actuellement accroché dans le vestibule de la Galerie de peinture¹, compte trente-cinq figures de grandeur naturelle, parmi lesquelles de nombreux officiers vêtus de l'uniforme autrichien, blanc avec culotte rouge, ce qui produit une certaine monotonie. L'artiste en fit une copie qu'il envoya à Versailles à la princesse électorale, Marie-Josèphe de Saxe, Dauphine de France. Celle-ci en fit don plus tard à son frère Xavier.

En 1742, à la mort de R. Le Plat, chargé de l'intendance des collections royales, Louis Silvestre, — ou plutôt *de* Silvestre, car il avait été anobli en 1741, — demanda cette place. Il semblait y avoir les titres les plus sérieux. Néanmoins le premier ministre, l'égoïste et tout-puissant comte Brühl, ne le proposa point au roi, de crainte que l'artiste, trop occupé, n'eût pas le temps de travailler à la décoration du palais construit pour le favori sur l'Augustusstrasse. Il avait en effet commandé à Silvestre pour la salle de bal un grand plafond représentant *La Victoire de Bellérophon sur la Chimère*. Ce plafond, endommagé pendant le bombardement de 1760, était fort dégradé vers le milieu du XIX^e siècle. Restauré en 1855 par le peintre J. Sattler, il fut détaché lors de la démolition du palais Brühl en 1892 et reconstitué au Musée des Arts industriels de Dresde, au-dessus des ravissantes boiseries Louis XV qui ornaient le salon et qui forment aujourd'hui le revêtement de la salle

1. Ce tableau a subi des mésaventures. D'abord enlevé par les Prussiens du Palais Japonais qu'il décorait, placé à la Galerie de peinture du bâtiment des Écuries, il fut traversé par un éclat de bombe en 1760 et percé par des balles lors de l'insurrection de mai 1849.

d'honneur de l'École des Arts décoratifs. Il y avait aussi, dans ce palais, quatre portraits de cour par Louis Silvestre¹ : ceux du roi Auguste II et de sa femme Christiane-Eberhardine, d'Auguste III et



POTRAIT DU COMTE BRÜHL, PAR LOUIS SILVESTRE
GRAVÉ PAR BALECHOU EN TÊTE DU « RECUEIL D'ESTAMPES
D'APRÈS LES TABLEAUX DE LA GALERIE BRÜHL »

de sa femme Marie-Josèphe d'Autriche². Ces toiles furent recueillies au Châteauroyal. De même, Louis de Silvestre avait peint,

1. Celui-ci avait fait aussi le portrait du comte Brühl; il faisait partie de la galerie de tableaux du premier ministre; Balechou l'a gravé en 1750.

2. Dussieux cite deux portraits d'Auguste III. De l'un, peint en 1743, gravé par Schmidt, il existe une réplique au musée de Versailles, ainsi que du portrait de

pour être enchâssés dans les boiseries du grand salon du palais de Courlande, les portraits d'Auguste III et de la reine.

Doué de facilité, laborieux, Silvestre avait, pendant son séjour à Dresde, produit bien d'autres œuvres : des dessus de portes, des portraits, soit pour la Résidence même, soit pour les châteaux des personnages de la Cour, par exemple pour le château de Pforten, appartenant au comte Brühl. Otto Müller affirme que les désastres publics, dans les temps troublés, et le mépris où, pendant la première moitié du xix^e siècle, fut tenu l'art « rococo » ont fait disparaître un certain nombre de ces toiles.

En 1748, âgé de soixante-treize ans, Silvestre voulut revoir son pays ; il obtint son congé et revint en France où l'avait précédé sa fille Marie-Maximilienne, attachée comme lectrice à Marie-Josèphe de Saxe et qui avait accompagné, l'année précédente, la princesse mariée au Dauphin. Le 7 juin, Louis XV lui octroya la direction de l'Académie de peinture. Dans ses dernières années, Silvestre reçut de Dresde une dernière commande, celle d'un tableau pour l'une des chapelles de la *Hofkirche*. La *Cène*, peinte par lui, fut expédiée en Saxe, en 1753. Elle décore l'autel de la chapelle du Saint-Sacrement. Ce tableau est assez faible, mais l'auteur avait soixante-dix-huit ans !

Louis de Silvestre mourut à Paris, le 11 avril 1760. Son enterrement eut lieu le 13 à Saint-Germain-l'Auxerrois. Son fils François-Charles, peintre aussi, lui succéda à Dresde comme directeur de l'Académie saxonne. Il n'a laissé aucune œuvre de valeur. La guerre avec la Prusse l'ayant chassé de la Saxe, il rentra en France.

Otto Müller, à qui j'emprunte les détails de cette biographie, estime que Silvestre a eu quelque influence sur Raphaël Mengs, surtout en ce qui concerne ses portraits. Parmi ses élèves, il faut citer J. Elias Zeisig, dit Schenau, qui fut nommé, en 1773, directeur de la manufacture de porcelaines de Meissen.



Comme peintre, Charles-François Hutin¹ n'a eu ni à Dresde, ni à Paris, une réputation égale à celle de Louis Silvestre. Reçu à la reine de Pologne, l'autre a été gravé par Zucchi. De 1743 date aussi celui de la Reine gravé en 1753 par Schmidt, en 1757 par Daullé.

1. Né à Paris, le 4 juillet 1715. Fils du peintre François Hutin, élève de Lemoine, il eut le second prix de peinture en 1735. Deux ans après, il se rendit à Rome, y apprit la sculpture avec Slodtz, et y demeura sept ans. Il rentra ensuite à Paris en 1744.

l'Académie de peinture et sculpture avec la statuette *Caron nocher des Enfers*, qui est au musée du Louvre, il obtint en 1748 la permission d'aller travailler à Dresde pour le roi de Pologne. En 1764, il devint directeur de l'Académie saxonne, lorsque celle-ci, sur l'initiative de Hagedorn¹, Directeur général des Arts, qui voulut la constituer sur le modèle de l'Académie de Paris, fut transformée en École des Beaux-Arts, et divisée en sections de peinture, gravure, sculpture, et architecture. Hutin remplit cette fonction pendant une dizaine d'années.

Son principal titre de gloire est d'avoir dirigé la publication, entreprise par l'administration des Musées, des « plus célèbres tableaux de la Galerie royale » imprimée à Dresde par Chrétien-Henri Hagenmüller, le premier volume en 1753, le second en 1757, mais dont les planches furent, pour la plupart, tirées à Paris, chez Alexandre-Louis Dubus. Hutin dessina lui-même une grande partie des tableaux de cette sélection et fit dessiner les autres soit par son frère Pierre², soit par des peintres allemands ou italiens. Comme



Clément Fischer, Dresde
DÉCOR DU SALON DU PALAIS BRÜHL
AVEC PLAFOND PAR SILVESTRE
ET BOISERIES DE L'ÉPOQUE

(Reconstitué dans la salle de réunion de l'École
des Arts décoratifs, à Dresde.)

1. A cette occasion, Hagedorn correspondit avec Jean-Georges Wille, pour lui demander les règlements de l'Académie royale. Il lui avait même proposé un professorat de gravure à celle de Dresde, avec pension. Le 22 avril 1764, Wille répondit qu'il accepterait seulement le titre de membre de l'Académie saxonne. (Voir *Mémoires et Journal de J.-G. Wille*.)

2. Pierre Hutin, sculpteur, élève de Coustou, et graveur. Il ne trouva guère à s'employer à Dresde que pour l'édition de ce recueil et celle des gravures reproduisant la collection de peintures du comte Brühl (Dresde, 1754); puis il se rendit à Muskau (Lusace) chez un amateur d'art, le comte de Calenberg, qui,

il maniait également le burin, il retoucha d'ailleurs la plupart des planches¹.

Les estampes de ce recueil sont de valeur très inégale, suivant l'habileté des graveurs à qui l'on eut recours. Sans aucun parti pris de chauvinisme, on peut, à la vue de cet album, décerner la palme à l'école française, représentée par Balechou, qui burina le portrait d'Auguste III, roi de Pologne, peint à Paris par Hyacinthe Rigaud, lors de la visite du prince électoral en 1714, portrait placé en frontispice; par Daullé, qui grava le « *Quos ego!* » de Rubens et le *Repentir de saint Pierre* de Lanfranco; par Surugue père et fils, ce dernier pour sa magnifique interprétation de la *Nuit* du Corrège; par Fessard, Basan, Beauvarlet, Louis Lempereur, M. Dupuis, Et. Moëtte, Aveline, Beauvais, Aliamet, Jardinier, Tardieu et Radigues.

Ces graveurs sont bien supérieurs à la plupart de leurs contemporains allemands : Preisler, Wagner, Kilian, Keil, dont le plus éminent, Boëtius, graveur de la Cour électoral, a dessiné et

d'après Lehninger, possédait dans la Grosse Meissnergasse, à Dresde, un hôtel meublé avec goût et une collection de tableaux. Il mourut dans ce pays.

1. Voici la liste des œuvres dessinées par les deux frères Hutin. Par Charles : du Corrège, la *Madeleine*, la *Nativité*, les trois autres *Madones* et le *Vieillard en buste tenant un livre*, que l'on appelait alors « *Le Médecin du Corrège* »; la *Sainte Famille* de Jules Romain et celle de Procaccini; la *Peste*, du même; l'*Apparition de Jésus à la Madeleine*, la *Vierge avec saint Jérôme*, *Ninus et Sémiramis*, par Guido Reni; dix Luca Giordano : *Jacob et Rachel*, *Eliezér et Rebecca*, *Lucrece et Tarquin*, *La Mort de Sénèque*, *Ariane abandonnée dans l'île de Naxos*, *Hercule et Omphale*, *Loth et ses filles*, *La Chaste Suzanne*, *Persée pétrifiant Phinée*, *L'Enlèvement des Sabines*; deux Carlo Dolce : le *Christ bénissant le pain* et *Hérodiade*; un Carlo Maratti : *Jésus dans la crèche admiré par sa Mère*; le « *Quos ego!* », l'*Hiver*, les deux Enfants et un Paysage avec des lions, de Rubens, plus cinq portraits d'hommes et de femmes, dont l'un, dans le catalogue actuel de la galerie, a été restitué à Velazquez; l'*Adoration des Bergers*, du Bassan; l'*Ascension*, par Séb. Ricci; la *Ronde d'Amours*, de l'Albane; le *Repentir de saint Pierre* de Lanfranco; *Angélique et Médor*, de Tiarini; les *Joueurs*, de Caravaggio; deux Castiglione ayant pour sujets l'*Histoire de Noé*; la *Madeleine pénitente*, de Paul Pagani, et le *Saint Jérôme* de van Dyck.

Par Pierre Hutin : — cinq Ribera : *Jacob conduisant les troupeaux*, *Le Martyre de saint Barthélemy* et *Le Martyre de saint Laurent*, *Diogène*, et *Sainte Marie l'Égyptienne*, actuellement baptisée *Sainte Agnès*; de Carlo Maratti, *La Vierge considérant l'Enfant Jésus*; un portrait par Léonard de Vinci, que l'on croyait alors être celui « de François Sforza ou de quelque autre personnage de grande considération » et qui a été plus tard reconnu pour un Holbein : le portrait de Morette; le *Christ pleuré par les anges*, de Porta; la *Vierge à la rose*, de Mazzuoli, dit Salviati; *Jésus chassant les vendeurs du Temple*, du Bassan; le *Saint Pierre* et le *Saint François* de Ribera; le *Sacrifice de Manuë* de Rembrandt, gravé à l'envers par Houbraeken et le *Portrait de vieillard* de Rembrandt provenant de la succession du prince de Carignan.

gravé au burin la *Madone* de Holbein et l'*Hiver* de Rubens, et surtout aux artistes italiens, qui ont reproduit des dessins dus à des peintres également italiens, St. Torelli, par exemple. Le meilleur



PORTRAIT DE MARIE-JOSÈPHE, ARCHIDUCHESSE D'AUTRICHE
ÉPOUSE D'AUGUSTE III ROI DE POLOGNE
PEINT PAR LOUIS SILVESTRE, GRAVÉ PAR DAULLÉ

d'entre eux est certainement Camerata. Chaque tableau fait l'objet d'une légende, rédigée en français et en italien par Heinecken, qui en dit l'origine, en expose le sujet et rappelle en outre, parfois, de quelle manière il est entré dans la collection royale.

Comme peintre, Charles Hutin semble avoir peu produit ou, du moins, on a peu de renseignements sur ses œuvres. La plus importante est un *Christ en croix* peint pour l'Église catholique de la Cour (chapelle de la Sainte-Croix). Le torse est modelé avec soin : de l'aveu même des critiques allemands, c'est le meilleur des tableaux exécutés pour les quatre chapelles symétriques placées aux extrémités de la nef. C'est aussi Ch. Hutin qui a peint à fresque le plafond derrière le maître-autel.

Le musée de Dresde ne possède de lui qu'un petit tableau, de 1760, représentant « une jeune fille de bourgeois en vêtements gris, garnis de fourrure, qui semble parler sur le contenu d'une lettre ». Le naturel de l'attitude est digne de Chardin, et la grâce juvénile de l'enfant fait pressentir la manière de Greuze, avec une ingénuité plus vraie. L'artiste traitait volontiers ce genre de sujets, car une gravure de Schultze¹ nous a conservé le souvenir d'une autre figure de Charles Hutin : jeune fille décolletée, un ruban au cou, un autre dans les cheveux, un bouquet de roses au sein et, sur les genoux, un petit chien qui jappe. Elle tient un billet et l'estampe porte cette légende : « *Schlafe, oder scheine mir zu schlafen!* » (« Dors, ou bien fais semblant de dormir! »)

Louis Dussieux avait signalé en outre, dans la collection Hendel, de Dresde, le portrait, par Ch. Hutin, d'un vieillard à cheveux blancs et à barbe grise. Il ajoutait que Hutin a gravé lui-même plusieurs de ses œuvres². L'artiste en a aussi gravé d'autres, car le Cabinet des estampes de Paris possède une gravure de lui d'après un *Sacrifice* de Poussin, qui appartenait à la galerie du comte Brühl.

Charles Hutin mourut à Dresde en 1776.

*
* *

A Paris, Auguste II avait visité la manufacture des Gobelins; lorsqu'en 1714 il créa un atelier de tapisserie dans le faubourg de Pirna, il en confia la direction artistique à Louis Silvestre. L'incendie du château électoral, en 1701, avait détruit un grand nombre

1. Datée de 1770, Dresde; en vente à la librairie Dick, de Leipzig.

2. Dussieux énumère un recueil de différents sujets composés et gravés par Ch. Hutin : un *Saint Jérôme dans un paysage*, d'après l'Espagnolet; deux *Pastorales*; une *Fontaine avec des Nymphes*; une autre avec des Tritons; une *Sainte Famille*; une *Bacchanale*; enfin en collaboration avec son frère Pierre, les *Œuvres de Miséricorde*. Quant au frontispice pour le *Recueil d'estampes d'après les tableaux de la Galerie et du Cabinet de S. E. le comte de Brühl*, il est de Pierre Hutin.

de tapisseries des xvi^e et xvii^e siècles, la plupart hollandaises ou saxonnes, qui décoraient la salle des Géants; il s'agissait de les remplacer. La direction technique de cet atelier fut confiée à un Fran-



« DORS OU BIEN FAIS SEMBLANT DE DORMIR! »
TABLEAU DE CH. HUTIN, GRAVÉ PAR C.-G. SCHULZE

çais, Jean-Pierre Mercier, originaire d'Aubusson, qui avait émigré, pour cause de religion, en Prusse en 1686 et travaillé au service de l'Électeur de Brandebourg Frédéric I^{er}. A la mort de ce prince, son successeur Frédéric-Guillaume I^{er}, le roi-soldat, s'inquiétant peu des arts et des artistes, Mercier était venu chercher fortune en Saxe. Le

15 mai 1714, il fut nommé « inspecteur des tapisseries ». Une fois la manufacture établie, il employa d'abord ses ouvriers à confectionner, de 1716 à 1719, les tapisseries commandées pour le château d'après les deux cartons de Silvestre commémoratifs du voyage du prince électoral. Il tissa également les *Quatre Saisons*, d'après Dubuisson. Le grand tableau en velours tissé : *Le Christ entre les deux larrons*, qui ornait le maître-autel de la chapelle du *Prinzenpalais*, installée pour le mariage de ce prince, était aussi une œuvre de Pierre Mercier.

Celui-ci mourut à Dresde le 22 juin 1729. Après sa mort, la fabrique continua à travailler sous la direction d'un de ses aides, Jacques Nermot, mais elle eut plus à réparer qu'à produire. Au début de la guerre de Sept Ans, cette industrie dépérissait. Faute d'argent, les commandes royales lui faisaient défaut. Les malheurs de la Saxe mirent fin à son existence.

*
* *

Enfin, il me reste à parler de deux artistes qui, dans l'ordre des arts plastiques, ont, à une époque plus récente, représenté dignement en Saxe le génie français. Je veux parler des frères Dubut et du sculpteur Michel-Victor Acier.

Ch.-Claude Dubut¹, après avoir étudié à Paris, puis à Rome, vint en Allemagne en 1716. Il travailla d'abord à Berlin, ensuite à Dresde ; mais il fut bientôt appelé à Munich par l'Électeur de Bavière et fournit une collaboration notable à l'ornementation des châteaux de Schleissheim, Nymphenburg, Badenburg, Fürstenried. C'est à Munich que naquit son fils Frédéric-Guillaume, également sculpteur, mais qui devait surtout s'illustrer comme médailleur.

F.-G. Dubut résida plusieurs années à Dresde, où il fit en médallions les portraits des principaux personnages de la cour d'Auguste III. Au moment de la guerre de Sept Ans, il suivit le roi à Varsovie et, de là, fut appelé à Pétersbourg, à deux reprises, sous les règnes des impératrices Élisabeth et Catherine II. Outre les médallions de personnages de la cour de Russie, il fit encore sa propre image, celle de sa femme, celle du peintre français Pesne, et modela l'avvers de la médaille relative à la paix d'Oliva, conclue en 1660. Il mourut à Dantzig en 1779.

1. Né à Paris en 1687, mort à Munich en 1742.

Après la guerre de Sept Ans, la manufacture de Meissen, dont les produits étaient si recherchés vingt ans auparavant, était tombée dans une période de décadence. La peinture dégénérait, le modelage était dirigé par le célèbre J.-J. Kandler; mais il était âgé et se répétait. Lorsque le fils cadet d'Auguste III, le prince Xavier, prit la régence en 1764, il institua à Meissen une école d'art et en confia la direction au peintre Dietrich. Le co-directeur von Fletscher se rendit lui-même, en 1766, à Paris et à Sèvres pour s'enquérir des changements introduits par la mode dans la céramique; il avait envoyé des émissaires à Vienne et en Hollande. Hagedorn, Directeur général des Arts, et Dietrich avaient, par correspondance, les meilleures relations avec le peintre-graveur Jean-Georges Wille. Les envoyés de la fabrique s'étaient donc adressés à lui pour avoir un modelleur français. On leur avait recommandé Michel-Victor Acier¹. Wille se rendit à l'hôtel de Monville, le 24 juillet 1764, pour examiner les travaux du sculpteur, et certifia sa capacité.

Agréé comme modelleur attaché à la fabrique de Meissen, Acier partit pour la Saxe à la fin de 1764. Il fut placé d'abord sous la direction de Kandler, mais, au bout de quelques années, son amour-propre d'artiste se révolta de cette dépendance, et le comte Marcolini, qui eut l'administration supérieure de la fabrique en 1774, dut, pour rétablir l'ordre, définir et partager les attributions entre Kandler et Mercier.

Chargé plus spécialement des petites pièces, le modelage des grandes restant dévolu à Kandler, Acier introduisit à Meissen le goût français : l'élégance, la légèreté, mais aussi la mièvrerie. Il modelait les figurines Louis XV. Amours, bergères, jardiniers galants, scènes familiales, musiciens, crieurs publics, inspirés des dessins de Huet, tels sont les sujets qu'il traitait. Une de ses plus jolies statuettes, au musée du *Johanneum*, est celle de la *Bacchante*. Vers 1768, alors que les théories de Winckelmann inclinaient les artistes à l'imitation des formes antiques, Acier subit naturellement l'influence du style Louis XVI naissant, qui se plaisait aux sujets sentimentaux, tels que *Le Bon Père*, *La Bonne Mère*, *Annette et Lubin*, ou familiers, comme *Le Jeu de volant*, *Le Pont rompu*, *Les*

1. Né le 20 janvier 1736 à Versailles, Michel-Victor Acier fit d'abord à Paris de la grande sculpture, notamment pour une chapelle de Bourgogne. Il revint à ce genre à la fin de sa vie, avec un bas-relief funéraire, relatif à la mort du comte Schwerin, placé, en 1783, dans l'église de Bohrau (Silésie). Frédéric le Grand, qui en fit don à l'héritier du défunt, y est représenté pleurant son général sur le champ de bataille.

Œufs cassés, Le Miroir brisé, ou allégoriques : *Les Quatre saisons*, par exemple, ou *Les Cinq sens*.

Au bout de quinze années de services, Michel-Victor Acier, admis à l'Académie de sculpture en 1780, fut pensionné. Il se retira donc en 1781 et mourut à Dresde le 16 février 1799¹.

Le talent d'Acier est reconnu par les écrivains allemands, mais ils lui reprochent d'avoir affadi l'aspect des figurines de Saxe. Il faut croire qu'en Allemagne, au temps de Gellert et de Gessner, le goût de l'idylle fut en faveur au moins autant qu'en France, puisque bientôt, avec le règne du biscuit, commença celui de la fadeur, tant sous le rapport du coloris que du modelé, fadeur qui devait amener bientôt la décadence de Meissen.

Acier n'en peut d'ailleurs porter seul la responsabilité, puisque, à partir de 1773, la fabrique fut dirigée par un peintre saxon, Schenau, qui s'était formé, il est vrai, à Paris, sous Jean-Georges Wille, après avoir reçu à Dresde quelques leçons de Louis Silvestre. Ce n'est pas de ce disciple sans originalité que pouvait émaner une initiative artistique susceptible d'ouvrir à la céramique de nouvelles voies.

GEORGES SERVIÈRES

1. D'après le livre de Berling. *L'Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, de Singer, donne la date de 1793.



CUL-DE-LAMPE DESSINÉ PAR CH. HUTIN
ET GRAVÉ PAR PIERRE HUTIN
POUR LE « RECUEIL D'ESTAMPES
D'APRÈS LES TABLEAUX
DE LA GALERIE BRÜHL »

Le Gérant : P. GIRARDOT.

PARIS. — IMPRIMERIE PHILIPPE RENOUARD.

ÉTIENNE BOURGEY

EXPERT EN MÉDAILLES

7, Rue Drouot, 7 — PARIS

MONNAIES - MÉDAILLES

Antiquités Grecques et Romaines

GRAND CHOIX DE MONNAIES ANTIQUES

MÉDIÉVALES ET MODERNES

ACHAT DE COLLECTIONS

Adresse Télégraphique :
ETIENBOURG-PARIS

Téléphone :
274-64

La Corrida

PARFUM
ULTRA
PERSISTANT



PARFUM
POUDRE
LOTION
SAVON

18 PLACE VENDÔME
PARIS

ED. PINAUD

18, PLACE VENDÔME. PARIS

PARFUMERIE WANDA

PARFUMS PURS DE FLEURS NATURELLES

Exempts de tous produits chimiques, laissant absolument l'arome des Fleurs

Mesdames,

Si vous avez rêvé posséder un parfum pur et idéal :

“ LA MARQUE WANDA ”

est la seule qui puisse vous le procurer.

Ses Extraits et Essences concentrées sont garantis absolument purs.

Sa Poudre de Riz, par sa douceur et son extrême finesse, est le complément indispensable de votre beauté.

Ses Eaux de Cologne sont les plus soigneusement rectifiées.

Vous trouverez ces excellents produits dans tous les grands magasins de nouveautés et dans toutes les grandes parfumeries.

Vente en Gros : 27, Rue Truffaut, PARIS

Supplément à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS d'Octobre 1911

PHOTOGRAPHIE

Ancienne Maison
Durandelle

9, rue Cadet
PARIS

TÉLÉPHONE

321-93

FOURNISSEUR

des
palais nationaux
et bâtiments civils
de la ville de
Paris et des grandes
administrations

Art du bâtiment
Constructions mé-
caniques. — Génie
civil. — Architectu-
re publique et privée

JEUNE HOMME

connaissant l'allemand, l'anglais et le français

CHERCHE

place comme volontaire dans maison d'Objets
d'Art, à Paris.

Adresse : P. ROMÉIS, directeur de l'École
française, 44, Laufenstrasse, à Bâle (Suisse).

Pour AVOIR de BELLES et BONNES DENTS
SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS DU

SAVON DENTIFRICE VIGIER

Le Meilleur Antiseptique, 31, Pharmacie, 12, B^e Bonne-Nouvelle, Paris.

SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques - Médicamenteux

Savon doux et pur conserve la beauté, la souplesse de la
peau du visage et de la poitrine 2 fr. 50
Savon Surgras au beurre de cacao, pour le visage et le
corps 2 fr.
Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la
barbe et pour se raser 2 fr.
Savon de Panama et de Goudron, contre la chute des che-
veux, les pellicules, séborrhée, alopecie 2 fr.
Savon à l'Ichtyol contre l'acné, rougeurs, boutons, etc.
. 2 fr. 50
Savon Sulfureux, contre l'eczéma 2 fr.
Savon au sublimé antiseptique, contre les furoncles . . . 2 fr.
Savon boraté, contre urticaire, séborrhée 2 fr.
Savon Naphtol soufré, contre pelade, eczémas 2 fr.

Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES ANCIENS

M^{ME} E. BOURDEIL

EXPERT

Maison fondée en 1878

Actuellement, 139, boulevard Haussmann
ACHÈTE TABLEAUX ANCIENS DE TOUTES LES ÉCOLES

Bronzes et Objets d'art

VENTES PARTICULIÈRES

Expertise gratuite de midi à deux heures

Achète actuellement des tableaux de 1^{er} ordre de toutes les Écoles

RESTAURATION DE DORURES

Et de Peintures Anciennes

VIEUX BOIS SCULPTÉS, MEUBLES, ANTIQUITÉS

Laques en tous genres

SPÉCIALITÉ DE DORURES ET PEINTURES GENRE ANCIEN

A. VAGNER

49, avenue de Ségur, PARIS

Pougues-les-Eaux

(NIÈVRE)

à 3 heures de Paris

Station des
DYSPEPTIQUES
ET DES
NEURASTHÉNIQUES

SPLENDID HOTEL
1^{er} Ordre — Prix Modérés
CASINO-THÉÂTRE

Pour Renseignements

ÉCRIRE :

C^{te} DE POGUES
15, Rue Auber, 15
PARIS

MOSAÏQUES

Décoratives
En Email et Ors
Dallages en Marbre
et Grès Cérame

— GUILBERT-MARTIN —

René Martin & C^{ie} S^{rs}

20, RUE GÉNIN, S^t DENIS, SEINE

PAPETERIES de la HAYE=DESCARTES

(Indre-et-Loire)

SOCIÉTÉ ANONYME

Directeur Général : M. Charles VIGNEUX (O. I.)

Papiers blancs pour écriture et édition | Papiers surglacés pour tirages en simili

Papiers de couleurs, de couchage, buvards

DÉPOT DE PAPIERS D'ALFA ANGLAIS, ÉCRITURE ET ÉDITION

M^r M. ROUSSEL, Chef de la Maison de Vente de Paris

BUREAUX & CAISSE : **PARIS, 30**, rue des Archives. TÉLÉPHONE : 151-48

PLAQUETTES ET MÉDAILLES

DES MAÎTRES MODERNES

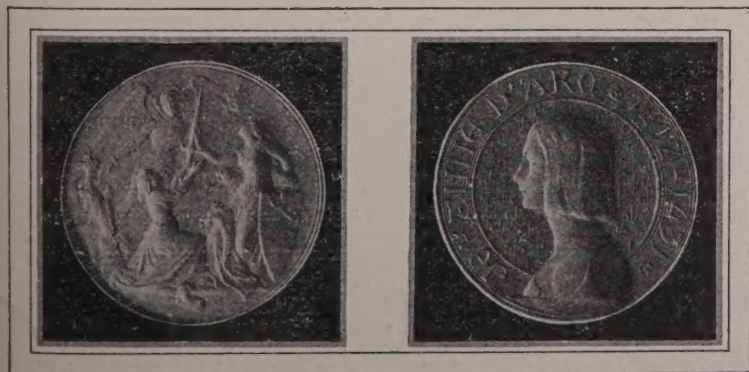
Choix d'Œuvres pour amateurs et collectionneurs

A. GODARD, Graveur-Éditeur, **37**, quai de l'Horloge, **PARIS**

TÉLÉPHONE 819-58

Unique dépositaire des œuvres complètes de

O. ROTY, de l'Institut



(Œuvre de Yencesse.)

Œuvres de

J.-C. CHAPLAIN

F. VERNON,

Membres de l'Institut

PONSCARME

Daniel DUPUIS

L. BOTTÉE

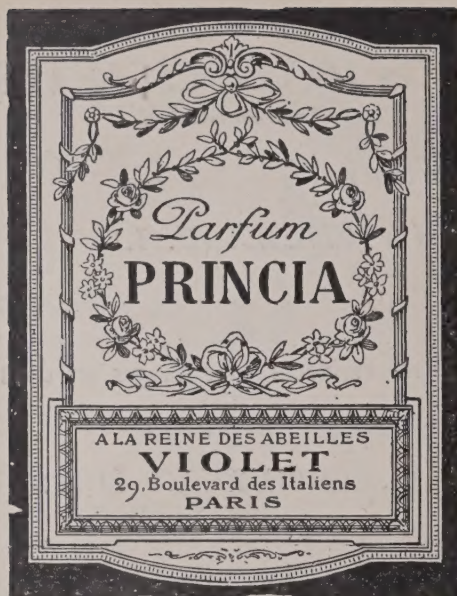
A. PATEY

V. PETER

G. DUPRÉ

O. YENCESSE

CADEAUX POUR ÉTRENNES ET FÊTES ANNIVERSAIRES



CONSERVATION et BLANCHEUR des DENTS
POUDRE DENTIFRICE CHARLARD
 Boite: 2 (50 franco-Pharmacie, 12, Bd. Bonne-Nouvelle, Paris)

ETABLISSEMENT DE SAINT-GALMIER (LOIRE)
SOURCE BADOIT
 L'EAU de TABLE SANS RIVALE. — LA PLUS LIMPIDE

MICHEL & KIMBEL
KIMBEL & C^{IE}, Successeurs
 31, Place du Marché-Saint-Honoré, PARIS
 TRANSPORTS MARITIMES ET TERRESTRES
 POUR L'ÉTRANGER
 Agents des principales Expositions internationales
 des Beaux-Arts
 Service spécial pour les États-Unis et l'Amérique du Nord

MAISON FONDÉE EN 1851
L. ANDRÉ
 Successeur de son père
 15, Rue Dufrenoy. — PARIS
 RESTAURATION
 D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITÉ

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

BUREAU CENTRAL : 18, rue Saint-Augustin
 BUREAU DE PASSY : 18, avenue Victor-Hugo

Paris. — Typ. PH. RENOUARD, 19, rue des Saints-Pères. — 50700.

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Pour favoriser le développement du Commerce et de l'Industrie en France
 SOCIÉTÉ ANONYME. — CAPITAL 400 MILLIONS
 SIÈGE SOCIAL : 54 et 56, rue de Provence,
 SUCCURSALE-OPÉRA, 1, rue Halévy,
 SUCCURSALE : 134, rue Réaumur (Place de la Bourse), } à Paris

Dépôts de fonds à intérêts en compte ou à échéance fixe (taux des dépôts de 1 an à 2 ans 2 %; de 4 ans à 5 ans, 3 %, net d'impôt et de timbre); — Ordres de Bourse (France et Etranger); — Souscriptions sans frais; — Vente aux guichets de valeurs livrées immédiatement (Obl. de Ch. de fer, Obl. et Bons à lots, etc.); — Escompte et encaissement d'effets de commerce et de coupons Français et Etrangers; — Mise en règle et garde de titres; — Avances sur titres; — Garanties contre le remboursement au pair et les risques de non-verification des tirages; — Virements et chèques sur la France et l'Etranger; — Lettres et billets de crédit circulaires; — Change de monnaies étrangères; — Assurances (Vie, Incendie, Accidents), etc.

SERVICE DE COFFRES-FORTS

(Compartiments depuis 5 fr. par mois; tarif décroissant en proportion de la durée et de la dimension.)

91 succursales, agences et bureaux à Paris et dans la Banlieue; 800 agences en Province, 3 agences à l'Etranger (Londres, 53, Old Broad Street, — Bureau à West-End, 65-67, Regent Street), et St-Sébastien (Espagne); correspondants sur toutes les places de France et de l'Etranger.

Correspondants en Belgique et en Hollande :
 Société Française de Banque et de Dépôts,
 BRUXELLES : 70, rue Royale — ANVERS : 74, place de Meir.
 OSTENDE, 21, Av. Léopold. — ROTTERDAM, 103, Leuvehaven.

ESTAMPES · DESSINS · TABLEAUX

P. ROBLIN, EXPERT
R. Schneider Sr
 65, Rue St-Lazare, PARIS

Encadrements Artistiques - Restauration de Tableaux
 Tél. 285-17

LOYS DELTEIL
 Graveur et Expert
 2, Rue des Beaux-Arts

DIRECTION EXCLUSIVE DE VENTES PUBLIQUES
 EXPERTISES — INVENTAIRES
 RÉDACTION DE CATALOGUES RAISONNÉS
 Auteur & Éditeur du **PEINTRE-GRAVEUR ILLUSTRÉ**

Agréé par le Tribunal
BEDÉL & C^{IE}

MAGASINS

Rue de la Voute, 14
 Rue Championnet, 194
 Rue Lecourbe, 308
 Rue Veronèse, 2
 Rue Barbes, 16 (Lavallois)

J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

J. ALLARD

20, rue des Capucines, 20

GALERIE DE TABLEAUX

des Maîtres Modernes

Édouard BOUET

RÉPARATEUR DE PORCELAINES

SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES

ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES

XVI^e et XVII^e siècles

Téléphone : 288-91 ☎ ☎ 19, rue Vignon

MM. MANNHEIM

EXPERTS

7, rue Saint-Georges

OBJETS D'ART

ET DE

HAUTE CURIOSITÉ

TABLEAUX

ANCIENS ET MODERNES

Spécialité : École française XVIII^e siècle

GALERIE SAINT-AUGUSTIN

93, Boulevard Haussmann, 93. — PARIS

près la place Saint-Augustin

HAMBURGER Frères

OBJETS D'ART

ET DE

CURIOSITÉ ANCIENS

AMEUBLEMENTS ET TAPISSERIES

362, rue Saint-Honoré. — PARIS

Jules MEYNIAL, libraire

Successeur de E. JEAN-FONTAINE

30, Boulevard Haussmann, PARIS

GRAND CHOIX

DE BEAUX LIVRES ANCIENS & MODERNES

(Catalogue mensuel franco sur demande)

Achats de Livres et de Bibliothèques

Direction de Ventes publiques

HARO & C^{IE}

PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

Restauration de Tableaux

Tableaux Anciens et Modernes de 1^{er} Ordre

14, rue Visconti et 20, rue Bonaparte

E. LE ROY & C^{ie}

Galerie de Tableaux

9, RUE SCRIBE, 9

❖ OPÉRA ❖

TABLEAUX ANCIENS

SPÉCIALITÉ

Écoles Hollandaise & Flamande

F. KLEINBERGER

9, Rue de l'Échelle, Paris

Librairie Artistique et Littéraire

FONDÉE EN 1878

CHARLES FOULARD

7, Quai Malaquais, PARIS

Livres d'Art, Livres illustrés

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

Direction de Ventes publiques | TÉLÉP. : 828-04

HENRI LECLERC

219, rue Saint-Honoré, PARIS

Livres anciens et modernes — Manuscrits avec miniatures

Reliures anciennes avec armoiries, Incunables, Estampes

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

DIRECTION DE VENTE AUX ENCHÈRES

Catalogue mensuel

TABLEAUX ANCIENS

De toutes les Écoles

François VAN DER PERRE

6, rue Saint-Georges, Paris

R. CARRÉ

PEINTRE-EXPERT

26, Rue Henry-Monnier (au premier étage)

Galerie de Tableaux anciens et modernes

OUVERTE DE 10 H. A 6 HEURES

Très intéressant choix de panneaux décoratifs, plafonds
et paravents anciens des XVII^e et XVIII^e siècles.

RESTAURATIONS EN TOUS GENRES

Tables Générales

DES
CINQUANTE PREMIÈRES ANNÉES
DE LA
Gazette des Beaux-Arts
(1859-1908)

PAR

Charles DU BUS

ARCHIVISTE PALÉOGRAPHE, SOUS-BIBLIOTHÉCAIRE A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

TOME PREMIER TABLE DES ARTICLES

Un vol. in-8° jésus (format de la *Gazette*), de 175 pages à 2 colonnes, comprenant: 1° un répertoire méthodique de tous les articles et ouvrages analysés; 2° des index alphabétiques des noms d'auteurs, d'artistes, de lieux, de sujets. Embrassant la période 1859-1908, cet ouvrage, conçu d'après des principes rigoureusement scientifiques, rendra les plus grands services à tous les lecteurs de la *Gazette*.

Prix de l'exemplaire sur papier ordinaire : 10 francs.

Il a été tiré dix exemplaires sur japon à 20 francs.

Sous presse

TOME II

TABLE DES GRAVURES

Un fort vol. in-8° jésus, de 600 à 700 pages, renfermant : 1° un répertoire méthodique de toutes les illustrations; 2° des index spéciaux des noms d'artistes, de lieux, de sujets; 3° une liste supplémentaire des planches hors texte. Cette table, établie parallèlement à la première, constitue un véritable répertoire universel d'iconographie, comprenant environ 20 000 mentions principales

Prix : 25 francs. — Sur japon : 50 francs.

Prix de souscription aux deux volumes : 30 francs

payable 10 francs à l'apparition du premier volume, 20 francs à l'apparition du second.